

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
JORNALISMO

**O SAMBA & A CRÔNICA:  
AS FORMAS CARIOCAS DA NOTÍCIA**

**SAULO PEREIRA GUIMARÃES**

RIO DE JANEIRO

2013  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
JORNALISMO

**O SAMBA & A CRÔNICA:  
AS FORMAS CARIOCAS DA NOTÍCIA**

Monografia submetida à Banca de Graduação como  
requisito para obtenção do diploma de  
Comunicação Social/ Jornalismo.

**SAULO PEREIRA GUIMARÃES**

**Orientadora: Prof. Muniz Sodré de Araújo Cabral**

RIO DE JANEIRO  
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **O Samba & a Crônica: As formas cariocas da notícia**, elaborada por Saulo Pereira Guimarães.

Monografia examinada:

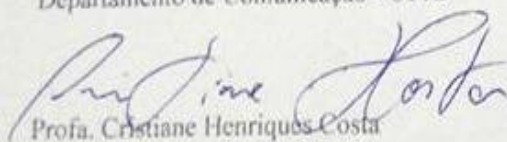
Rio de Janeiro, no dia 19.01.2013

Comissão Examinadora:

Orientador: Prof. Muniz Sodré de Araújo Cabral

Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ

Departamento de Comunicação - UFRJ

  
Prof. Cristiane Henriques Costa

Doutora em Comunicação e Cultura pelo PACC/UFRJ

Departamento de Comunicação - UFRJ

  
Prof. Eduardo Granja Coutinho

Doutora em Teoria da Comunicação e da Cultura pela Escola de Comunicação - UFRJ

Departamento de Comunicação - UFF

RIO DE JANEIRO

2013

GUIMARÃES, Saulo Pereira.

O Samba & a Crônica: as formas cariocas da notícia. Rio de Janeiro, 2013.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação  
– ECO.

Orientador: Muniz Sodré de Araújo Cabral

Eu considereei que este é o luxo do grande artista, atingir o máximo de matizes com o mínimo de elementos.

*Rubem Braga*

GUIMARÃES, Saulo Pereira. **O Samba & a Crônica: as formas cariocas da notícia.** Orientador: Muniz Sodré de Araújo Cabral. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

## **RESUMO**

A partir de textos criados entre 1917 e 1970, esse ensaio se propõe a realizar uma análise de letras de samba e crônicas a fim de compreender como essas duas formas de expressão se relacionam com o Rio de Janeiro através dos anos. Considerando-os formas cariocas da notícia, o objetivo aqui é mostrar que as duas linguagens estão ligadas a estrutura maior do jornalismo, por registrarem de forma leve e descontraída uma parte importante da história da cidade, seus costumes e habitantes.

## ÍNDICE

<b>1.INTRODUÇÃO.....</b>	<b>07</b>
<b>2. PRA COMEÇO DE CONVERSA.....</b>	<b>10</b>
<b>3. OS PRIMEIROS TEMPOS.....</b>	<b>27</b>
<b>4. ANOS DOURADOS.....</b>	<b>50</b>
<b>5. FIM DE PAPO.....</b>	<b>76</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>78</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>82</b>

## 1. Introdução

Andando pelas ruas do Rio, não é raro encontrar locais com nome de gente que faz parte da história da cidade. Na praça XI, existe uma escola chamada Tia Ciata. Há muito tempo, Noel Rosa é um túnel em Vila Isabel. E Vinícius de Moraes, além de rua em Ipanema, é um Ciep no Jacaré.

O Rio homenageia assim aqueles que o homenagearam. A Cidade Maravilhosa dá a seus amantes o nome de ruas, praças e outras partes do seu corpo. Eles, dão a ela sua fama e grande parte do encanto. Todas as formas de obra de arte já tiveram no Rio sua inspiração. Poucas, porém, sofreram tanta influência da cidade quanto o Samba e a Crônica – temas desse ensaio.

Falsos filhos da Guanabara, ambos aqui prosperaram e tiveram seus dias de glória. Em retribuição, renderam à cidade milhares de elogios e desaforos – escolhendo-a como principal cenário de suas histórias. Tanto no âmbito da canção quanto no das letras, os gêneros irmãos carregam consigo a marca de fazerem parte do patrimônio imaterial do Rio de Janeiro.

No caso da Crônica, a origem francesa é um fator em comum com a cidade fundada por Villegaignon. Importado na forma de folhetim, o texto fácil de ler se aclimatou bem pelas mãos de Machado de Assis, José de Alencar e outros – tendo sempre a cidade como referência. No século XX, teve seu apogeu a beira-mar graças ao talento de Rubem Braga, Fernando Sabino e outros.

Já o Samba é baiano, mas “nasceu” aqui. O ritmo surgido nas casas das tias há quase 100 anos precisou de pouco tempo para chegar à boca do povo e dali, se espalhar pelo país. Com letras repletas de malandragem, o gênero musical se transformou em sinônimo de Rio de Janeiro.

Ambos têm na simplicidade, na abordagem de temas do cotidiano e na vocação para o diálogo características que os habilitam como belos instrumentos para se contar uma boa história. Atentos a isso, sambistas e cronistas retrataram por meio dessas linguagens importantes momentos da história do Rio de Janeiro – sem se darem muito conta de que estavam fazendo de forma descontraída uma das coisas mais apaixonantes que existe: Jornalismo.

Sendo assim, é lícito levantar o seguinte questionamento: seriam o Samba e a Crônica as formas cariocas da notícia? Porque se considerarmos esses gêneros veículos de informação sobre o que acontece na cidade, estaremos diante de um mecanismo muito peculiar de geração simultânea de entretenimento e informação. Essa é a hipótese que defenderemos nesse trabalho.

Para realizar essa tarefa, o método será o da análise de obras dos dois gêneros. Usar letras de música e crônicas para entender como elas se relacionam entre si e com a cidade – de forma a reproduzir suas paisagens e costumes. A partir de um samba de Noel, chegar à Vila Isabel da década



de 1930; Por meio de uma crônica de João do Rio, conhecer a cidade do começo do século XX

Assim, a fim de apurar ainda mais nossa pesquisa, optamos aqui por escolher peças relacionadas de alguma forma à vida da cidade. Não seria impossível interpretar a suposta carioquice do Samba e da Crônica por meio de textos que falassem apenas de mulheres, por exemplo. Mas, como a proposta envolve naturalmente a questão da influência do Rio e do seu modo de viver nos gêneros em questão, ter a cidade como tema facilita a visualização do fenômeno.

Outro recorte pelo qual iremos optar é de caráter temporal. Nesse ensaio, serão analisados letras de sambas e crônicas criadas no período compreendido entre 1917 e 1970. Essa é outra forma de tentar dar foco a um tema tão atraente e difuso – sujeito a deliciosos devaneios dentro de sua imensa extensão. A opção se dá também por conta da época representar os anos de fixação, consolidação e apogeu dos gêneros em análise.

É claro que a influência decisiva de fatores externos – como a política, a economia e a cena cultural como um todo – deve ser levada em conta para que uma pesquisa como essa seja capaz de mostrar com precisão como se deram as metamorfoses por que passaram o Samba e a Crônica ao longo desse tempo. Sendo assim, não nos furtaremos a dar pinceladas nesse sentido que possam contribuir para uma melhor compreensão dos temas do estudo.

Pela mesma razão, informações sobre a vida dos principais personagens da história dos dois gêneros vão se fazer presentes em alguns momentos do ensaio. Não por mera bisbilhotice, mas porque, muitas vezes, elas são interessantes para a compreensão das escolhas e decisões que esses atores fazem e que terminam transformando a história daquilo com que estão envolvidos. Além disso, dados assim dão uma leveza sem igual a qualquer texto – o que aqui também é prioridade, levando-se em conta que essa é uma característica dos principais assuntos do trabalho.

A ideia é proporcionar ao leitor uma visão completa de como o jeito do Samba e da Crônica de contar histórias sobre o Rio de Janeiro se transformou ao longo dos anos – sem que para isso se precise ser tão chato que não valha a pena ser lido, nem tão eufórico a ponto de se tornar superficial. De certa maneira, o desafio aqui é o mesmo do Samba e da Crônica: ser sucinto e profundo.

O ensaio vai se organizar da seguinte forma: no começo, delimitará os objetos do estudo – o Samba e a Crônica. Para isso, serão ferramentas úteis definições de especialistas, revisão das trajetórias dos gêneros e comparações entre eles. Além disso, iremos nos propor a analisar a ligação deles com o Jornalismo e a cidade antes de partirmos para o estudo de caso década a década.

Nessa parte, que representa o estudo propriamente dito, tentaremos equacionar as diferentes relações entre Samba, Crônica e Rio de Janeiro através dos anos – buscando visualizar as influências que os três se exerceram mutuamente. A meta é entender em que medida a poeira da

reforma urbanística de Pereira Passos se impregnou na crônica de João do Rio e no samba de Donga ou o que a Bossa Nova, Rubem Braga e borboletas amarelas podem ter em comum – entre outras relações do tipo que podem ser estabelecidas.

Vai ser um passeio interessante. Sinta-se à vontade para acompanhar-nos nessa viagem pela mesma cidade através das décadas – guiada pela simplicidade daqueles que narram a sua história.

## **2. Pra começo de conversa**

Neste capítulo, iremos tratar das definições do que é crônica, o que é samba e por que ambos os gêneros podem ser considerados as formas cariocas da notícia.

### **2.1 O que é crônica?**

Para começo de conversa, a crônica não é um "gênero menor". Entre os pesquisadores, há até quem diga que "não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas" (CANDIDO, 1981, p.13). Entretanto, no Brasil, foram os grandes literatos que fizeram a crônica. De Pero Vaz de Caminha a Daniel Galera, quase todos os escritores brasileiros de renome criaram obras do gênero em algum momento da carreira - o que revela sua importância e grande aceitação, que segue existindo até hoje.

Não foi sem boa dose de razão que o colunista Telmo Martino observou: "A crônica é o pássaro dodô da literatura. Em quase todos os países, é um gênero extinto. Mas na reserva literária do Brasil é uma espécie em sempre crescente proliferação". De fato, aclimatou-se aqui melhor do que em qualquer outra parte do mundo - a ponto de se poder considerá-la um gênero tipicamente brasileiro. (WERNECK, 2005, p.3)

O interessante é observar que, apesar de sua disseminação no país, ainda são poucos os estudos que se dispõem a analisar o gênero em profundidade - o que se reflete na problemática questão de sua categorização. Em outras palavras: ninguém sabe direito o que é esse negócio de crônica... Num sentido filosófico, se diz que "a crônica é sempre um resgate do tempo"(BENDER & LAURITO, 1993, p.11) e ainda "o tempo feito texto" ou "uma escrita do tempo" (NEVES, 1992, p.82)

Quem for procurar o significado nos baús da história vai descobrir que, "originalmente, a crônica era a narrativa dos fatos de acordo com a ordem temporal, registrando os eventos que marcavam uma época. O sentido da palavra era pôr em ordem cronológica" (COSTA, 2005, p.246). Mas, afinal, que história é essa? Quais foram seus passos até chegar à forma atual?

#### **2.1.1 De onde veio a crônica?**

Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de crer que foi coetânea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopada do que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica. (ASSIS *apud* ANDIDO, 2007, p.75)

Ao que tudo indica, o chute de Machado de Assis em *O nascimento da crônica* foi um palpite infeliz. O mais antigo cronista da língua portuguesa de que se tem notícia foi Fernão Lopes. Nascido entre 1380 e 1390, ele teria aprendido a ler e escrever para trabalhar como tabelião. Quarto guardamora da Torre do Tombo, exerceu o cargo entre 1418 e 1454. Em 1434, D. Duarte o nomeou como primeiro cronista-mor do reino de Portugal, ficando ele responsável por registrar as histórias dos reis (BENDER & LAURITO, 1993, p.11). Para nós, surge aí a chamada crônica histórica.

A data de 1434 é um marco não só para a História como para a Literatura Portuguesa. E também para o gênero crônica: o cronista - que já vinha desde a Idade Média - passa a ser um escritor profissional, pago para trabalhar com a matéria histórica, matéria essa que deverá, de agora em diante, despojar-se do maravilhoso e do lendário, que se imiscuíam nos longos "cronicões" medievais, para ater-se aos fatos e à interpretação desses fatos. (BENDER & LAURITO, 1993, p.12)

Por aqui, o gênero aporta com a frota de Pedro Álvares Cabral em 1500. Nela, o trabalho desempenhado pelo escrivão Pero Vaz de Caminha o eleva por meio de seu minucioso relato sobre os detalhes da nova terra à condição de autor da certidão de nascimento do futuro país. Títulos como *Crônica do Descobrimento do Brasil* (1840), de Adolfo Varnhagen, *Um passeio pelo Rio de Janeiro* (1862-3) e *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878), de Joaquim Manuel de Macedo, e *Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam* (1965), de Cecília Meirelles foram responsáveis por levar adiante a tradição da crônica histórica no Brasil.

Já a vertente do gênero que é objeto de estudo nesse trabalho – a crônica literária – dá seus primeiros sinais de vida em nosso país nas críticas sobre os espetáculos da Corte de Martins Pena para o *Jornal do Comércio*, escritas entre 8 de agosto de 1846 e 6 de outubro de 1847 (BENDER & LAURITO, 1993, p. 14). Nelas, o comediógrafo ultrapassava o limite das observações sobre as peças para fazer comentários divertidos e interessantes. Em 2 de dezembro de 1852, a mesma publicação lança a seção *A semana* (BENDER & LAURITO, 1993, p. 14). Assinada por Francisco Otaviano, ela será o berço dos folhetins literários do Romantismo no Brasil.

Na segunda metade do século XIX, importantes autores vão se dedicar ao folhetim, que servirá como antepassado direto da crônica tal qual a conhecemos. Sempre no rodapé das páginas dos jornais da época, o folhetim podia contar uma história em capítulos ou reter a "matéria variada dos fatos que registravam e comentavam a vida cotidiana da província, do país e até do mundo" (BENDER & LAURITO, 1993, p.16). É a segunda forma que originará o gênero de Rubem Braga.

Antes dele, José de Alencar já escrevia no *Correio Mercantil* desde 1854. Outros grandes nomes que se dedicaram a essa proto-crônica que foi o folhetim-variedades foram os irmãos Aluísio

e Arthur Azevedo, o comediógrafo França Júnior e Machado de Assis (BENDER & LAURITO, 1993, p. 17). No século XX, mudanças na imprensa influenciariam a formatação do gênero.

Entre as inovações da imprensa no início do século, com relação à literatura, podemos distinguir o seguinte: a decadência do folhetim, que evoluiu para a crônica de uma coluna focalizando apenas um assunto, e daí para a reportagem; (...) Tornando-se mais leves, os jornais passaram a solicitar crônicas mais curtas e vivas, condizentes com as exigências da paginação, em vez dos folhetins que atravancavam o texto (BROCA, 1960, p. 219)

A crônica dos primeiros anos do século XX não chega a perder o tom de comentário, mas tende a se tornar bem mais objetiva. Enquanto “o folhetim borboleteava em torno de vários assuntos; a crônica, geralmente limita-se a comentar um só - que pode ser, inclusive, a própria falta de assunto” (STEEN, 1982, p.23). Nesse contexto, emergem novos protagonistas do gênero – como Olavo Bilac, Lima Barreto e João do Rio.

João do Rio inaugura uma nova prática jornalística: deixa as redações e o fazer burocrático e se entranha na cidade, levando o jornal à rua e trazendo a rua para dentro do jornal. Dessa maneira, ele mescla elementos pertinentes à crônica - gênero bastante em voga à época - com o jornalismo, utilizando, por exemplo, a linguagem referencial do jornalismo aliada à subjetividade do cronista, resultando na reportagem. Ou seja, mescla crônica e reportagem em seu momento original (SALGADO, 2006, p.158)

São anos definitivos para a reconfiguração da crônica. A linguagem beletrista prevalece no início, sendo progressivamente flexibilizada num reflexo da chegada do Modernismo à cena artística brasileira. Os principais personagens dessa invasão também marcaram presença no gênero, como Mário de Andrade e Menotti Del Pichia. Graças à influência desses e de outros escritores, a crônica foi contemplada a partir da década de 1930 com autores do porte de Rubem Braga, Fernando Sabino e Carlos Drummond de Andrade, que até o fim do século XX a colocaram entre as mais nobres expressões literárias do Brasil.

A crônica moderna, todos sabemos, é algo muito distinto. Seu tom é leve, e busca sempre ser acessível a todos os leitores. Sua marca de identidade é a de ser comentário quase impressionista. A escolha de seus temas é supostamente arbitrária e a liberdade preside sua construção. Sua forma é, por definição, caleidoscópica, fragmentária e eminentemente subjetiva. (...) Na maioria das vezes seu primeiro suporte físico são as efêmeras folhas de um jornal, e não a perenidade das páginas de um livro. (RESENDE, 2001, p.20)

### **2.1.2 Receita de crônica**

Entre os valores associados à forma com a qual a crônica se consagrou, estão a efemeridade, o estilo, a leveza, a oralidade, o diálogo com o leitor, a subjetividade e a brevidade. Entendê-los é

delimitar melhor esse objeto de estudo e uma forma de compreender o gênero um tanto indefinido.

Destinos preferenciais da crônica, o jornal e a revista determinam a primeira das principais características do gênero: a brevidade. O pouco espaço, o tempo limitado e outros aspectos ligados a organização interna e processo produtivo desses itens impõem a concisão como um valor essencial para o bom cronista. "A brevidade reflete, e a um só tempo determina, as outras marcas da crônica", resume Massaud Moisés (2003, p.116).

Partindo desse pressuposto, quem escreve crônica sempre acaba arranjando espaço para se colocar de alguma maneira, numa clara manifestação do segundo dos princípios do gênero: a subjetividade. Para efeitos de comparação, "se a notícia deve ser sempre objetiva e impessoal, a crônica é subjetiva e pessoal" (DRUMMOND, 1999, p.13). E mais: "a impessoalidade é não só desconhecida como rejeitada pelos cronistas" (MOISES, 2003, p.116)

Entretanto, as estratégias do gênero para conquistar seus fãs não param por aí. Além de um texto rápido e com forte presença do autor, a crônica conta com mais um trunfo: o diálogo com o leitor. Essa marca que gera proximidade entre quem lê e quem escreve se apresenta como resquício de um tempo não muito distante, onde autores e leitores tinham no gênero um canal aberto para obter conselhos e trocar ideias – entre outras atribuições menos carrancudas do que só informar.

O cronista tinha assunto e tinha leitor palpável, não precisava desse artifício. O destinatário da crônica era real, existia a "entidade" leitor. Era um relacionamento saudável para os jornais e revistas o do cronista e seu leitor, pois revitalizava o periódico. Era tão viva essa relação quanto a do leitor com o conselheiro sentimental. Aliás, não era incomum que o leitor pedisse conselhos ao cronista, não ao conselheiro. Rachel de Queiroz, em *Meditações sobre o amor*, responde à carta de uma leitora que lhe pede conselhos. (BENDER & LAURITO, 1993, p.65)

Em decorrência desse traço tão presente e marcante, a crônica carrega no DNA outra importante característica: a oralidade. Ela é mais um dispositivo para aproximar o texto do leitor e termina fazendo com que o gênero carregue consigo o léxico de sua época. Não tão presente no começo do século XX, esse aspecto é fortíssimo na crônica que começa a surgir e se firmar a partir da década de 1930. Então, "numa espécie de progressão ao despojamento, o texto da crônica, cada vez mais, vai se coloquializando e absorvendo a leveza da oralidade" (RESENDE, 2001, p.101).

É interessante perceber que a autora fala em leveza, outro valor essencial para compreensão da moderna crônica brasileira. Em outro trecho de seu trabalho, ela descreve o gênero como "leve, ameno, de leitura mais fácil" (RESENDE, 2001, p.101). A alusão à ideia de facilidade também é recorrente entre os pesquisadores: "Gênero aparentemente - e só aparentemente - fácil, a crônica exige uma espécie de descompromisso do autor no tratamento do assunto, que deve ser abordado de

forma ligeira e atraente para o público leitor" (BENDER & LAURITO, 1993, p.28). Mesmo entre os cronistas, não é difícil encontrar uma certa apologia do que parece ser leve, simples, superficial.

O jornal não me chamou para esclarecer problemas, orientar leitores, advertir governantes, pressionar o Poder Legislativo, ditar normas aos senhores do mundo. O jornal sabia-me incompetente para o desempenho destas altas missões. Contratou-me e não vejo erro nisto, por minha incompetência e desembaraço em exercê-la.<sup>1</sup>

Levando em conta o último aspecto, percebe-se que "é o talento do autor que vai dar estatura maior a um gênero comumente considerado um modo menor de ficção" (BENDER & LAURITO, 1993, p.28). Talento que pode aqui ser substituído por estilo, que nada mais é do que a abordagem característica que cada cronista optará por fazer do mundo à sua volta e que tende a se tornar sua marca registrada a longo prazo. Para os mais radicais, "o cronista (bem como outros escritores) é o seu estilo" (BENDER & LAURITO, 1993, p.52). O fato é que, durante sua extensa trajetória, a crônica brasileira teve à sua disposição uma variada gama de estilos para atender a todos os leitores.

Cecília Meirelles tende à poesia e ao misticismo, Drummond às reflexões (puras ou disfarçadas em casos), Fernando Sabino às histórias e ao humor leve, Luís Fernando Veríssimo, Stanislaw Ponte Preta, Carlos Eduardo Novaes e Millôr Fernandes ao humor (cada um a seu modo, é óbvio), Paulo Mendes Campos à poesia em prosa ou prosa poética, Manuel Bandeira às reminiscências, Rachel de Queiroz ao acontecimento, à reflexão ou ao texto comprometido com o social, Clarice Lispector ao inusitado e ao existencial, Rubem Braga faz transcender o fato miúdo e conta casos como ninguém. (BENDER & LAURITO, 1993, p.57)

Porém, a última entre as principais características do gênero é aquela que vai definir a importância e verdadeira qualidade de suas obras de maior destaque: a efemeridade. "A crônica morre daquilo em que se nutre" (MOISES, 2003, p.116): o responsável é o tempo, que lhe dá nome e graça. Criada para um produto que se destina "ao consumo diário, como nenhuma outra obra que se pretendia literária" (MOISES, 2003, p.115), a boa crônica precisa transcender os limites das páginas de jornal e não morrer nos livros para se provar enquanto relato artístico e jornalístico de valor. Para isso, ela precisa extrair do cotidiano algo a mais do que o registro informativo e descartável que dia a dia já se encontra nas bancas.

Resumindo, a crônica é isso tudo e muito mais. É claro que em determinados textos, alguns desses aspectos sobressaem – de acordo com vários fatores, como o momento histórico, as preferências do autor e outras características. Mas, de forma geral, os seis pontos acima dispostos

---

<sup>1</sup> Carlos Drummond de Andrade. "O frívolo cronista". Folha de S. Paulo, 14/09/1978, p.3

atendem bem a construção de um esboço do que é o gênero. Sem ter aqui a pretensão de dizer o que é a crônica ou o que ela deixa de ser, vamos nos contentar com a seguinte definição:

Vamos englobar tudo que não é nitidamente catalogável e que saiu primeiro em revista ou jornal, de curto fôlego, em linguagem coloquial, sem grandes pretensões, próxima do leitor, falando de assuntos de seu interesse, ou do cronista (que acaba convencendo o leitor de que é de seu interesse também), na categoria de crônica. (...) A elaboração literária do texto é, entretanto, imprescindível. (BENDER & LAURITO, 1993, p.51)

## 2.2 O que é samba?

O termo "samba" deriva-se da palavra "semba", de origem banta. Em quimbundo - língua dos habitantes nativos mais numerosos de Angola - "semba" significa "umbigo" e, de acordo com o depoimento de antigos mercadores e exploradores que visitaram a área Congo-Angola, no final do século passado, era usado para designar uma forma de dança de roda. (...) Dessa umbigada ou semba teria-se originado o termo samba que, inicialmente, foi tomado como sinônimo de batuque. (MATTA, 1981, p.82)

Ao que tudo indica, o ritmo de que vamos tratar aqui tem grande parte de suas raízes fincadas na África. Era de lá que vinham os escravos usados em diversas regiões do Brasil. Segundo Narloch (2009), ainda no século XIX, o comerciante inglês Thomas Lindley dava conta em seus relatos de festas animadas pela dança dos negros na Bahia. Com a vinda desses escravos para o Rio de Janeiro por diversos motivos - crise da indústria açucareira, fim do tráfico negreiro (1850) e finalmente, a abolição da escravatura (1888) -, essa cena se transfere para a capital do império.

O samba, portanto, nasceu no Rio de Janeiro e representa a estilização de ritmos e danças negras, que se iniciou no bairro da Saúde e Cidade Nova a partir de 1870. O que é importante destacar é que o samba é resultado de uma criação cultural coletiva e não surgiu como consequência do desenvolvimento ou evolução de um determinado ritmo. (MATTA, 1981, p.83)

É bom que se diga: nem só de negros se fez o samba. Como nos mostra Hermano Vianna (1995), fizeram parte desse processo ciganos, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas e até mesmo um embaixador norte-americano. Fruto dessa grande mistura, o samba terminou assim por se tornar a música nacional por excelência.

O samba vem sendo reconhecido, nas últimas décadas, como a expressão musical mais tipicamente brasileira. Mas a palavra "samba" designa, no Brasil, muitas coisas diferentes. Sua acepção mais comum refere-se ao gênero musical desenvolvido no Rio de Janeiro ao longo do século XX. (SANDRONI, 2013, p.1)



Nosso trabalho irá se concentrar nas características referentes ao gênero acima definido. Porém, para entender como ele se transformou em orgulho nacional e até produto de exportação, é válido fazer um rápido mergulho histórico. Afinal, como explicar o fato de um ritmo basicamente associado a escravos e outros grupos socialmente marginalizados ao longo de toda história do país ter se tornado um dos elementos-chave de formação da identidade brasileira?

### 2.2.1 De onde vem esse barulho?

No início do século XX, quem falava em “samba” no Rio eram sobretudo as pessoas ligadas à comunidade de negros e mestiços emigrados da Bahia, que se instalara nos bairros próximos ao cais do porto, a Saúde, a Praça Onze, a Cidade Nova. Essas pessoas cultivavam muitas tradições de sua terra natal: era uma gente festeira, que gostava de cantar, comer, beber e dançar. Chamavam suas festas de “sambas”. E usavam a mesma palavra para designar uma modalidade musical-coreográfica de sua especial predileção (SANDRONI, 2013, p.1)

Foi numa dessas festas que o samba nasceu. Ou melhor, ganhou aquela que seria sua certidão de nascimento. Em 1917, Ernesto Joaquim Maria dos Santos (vulgo Donga) - filho da baiana Amélia dos Santos e do músico Pedro Joaquim Maria – registrou como sua a composição “Pelo Telefone”. Cercado de polêmica já na época, o fato foi o pontapé inicial nas transformações do que era uma mera diversão de amigos no gênero musical que entendemos hoje como samba.

Donga, filho de uma baiana festeira, não foi o primeiro a usar o nome “samba” como denominação de gênero para uma destas composições; foi o primeiro a obter enorme sucesso popular ao fazê-lo, com o famoso “Pelo telefone”, de 1917. Mas Sinhô é que iria se notabilizar, durante os anos 1920, como o “Rei do Samba”, em composições como “Jura”, “Gosto que me enrosco” e “A Favela vai abaixo” (SANDRONI, 2013, p.1)

Frequentador como Donga das festas na mítica Cidade Nova, o carioca José Barbosa da Silva (conhecido como Sinhô) trouxe para o novo ritmo mais influências e personagens. Misturando samba com gêneros estrangeiros, o pianista deu aula de violão para Mário Reis, no que representou o início de um movimento de aproximação do ritmo com as camadas médias da sociedade. Esse fenômeno se intensifica com a parceria entre o cantor de rádio Francisco Alves e o sambista do Estácio Ismael Silva – atingindo seu ápice na figura do compositor Noel Rosa.

Noel Rosa, branco, originário da classe média de Vila Isabel, saberia ampliar de maneira notável o impulso dado por Sinhô à letra do samba. Enquanto Sinhô levou o samba vitoriosamente aos salões, aos teatros (inclusive o Teatro Municipal de São Paulo) e à indústria fonográfica, Noel destacou-se como o nome capaz de manter o

novo gênero musical em suas características de crônica poética da cidade. (SODRÉ, 1998, p. 43)

Em 1936, entra no ar a Rádio Nacional. O poeta da Vila morre em 1937. Já então, se mostra irreversível a tendência articulada entre os chamados sambistas de morro, classe média e até mesmo o recém-implantado Estado Novo no sentido de tornar o gênero musical, antes sempre associado ao universo popular, um símbolo nacional. Estamos às vésperas da guerra e o samba é a bola da vez.

Tudo o que acontecia na Nacional tinha repercussão muito grande no Brasil inteiro e no exterior. O que vendia mesmo eram as vozes dos cantores e cantoras, a qualidade dos programas e a comunicação despojada e elegante, o que fazia com que o ouvinte dos rincões e das cidades compreendesse perfeitamente o recado dado. Foi justamente isso que levou Rubem Braga a afirmar que o povo falava a língua da Rádio Nacional. (AGUIAR, 2010, p.125)

A popularização do gênero abre caminho para sua diversificação. Surge o samba de breque (ligado à malandragem e sintetizado na figura de Moreira da Silva), o samba de gafieira (fusão dos metais norte-americanos com o batuque nacional feita sob medida a para baixa classe média da época) e, finalmente, o samba-canção da década de 1940 e 1950.

Unindo traços do gênero brasileiro com o romantismo das canções latinas em voga à época, esse sub-produto do samba teve em compositores como Antônio Maria seus principais representantes e trouxe cores escuras e melodramáticas à música brasileira. Era a alegria histórica de Carmem Miranda e seu South American Way dos anos da Política da Boa Vizinhaça cedendo espaço a uma Copacabana sombria, mas encantadora e que em breve, abrigaria mais uma novidade.

Foi na mesma Copacabana, regada a uísque, cigarro e samba-canção, que cresceu a bossa nova. Só que os jovens universitários, bonitos e inteligentes, andavam mais algumas quadras e iam curtir a praia de Ipanema. Apartamentos, como o de Nara Leão e, sobretudo, as boates, os “inferninhos”, foram espaços de “ensaio aberto” do movimento. Esses jovens estavam substituindo a dor-de-cotovelo de “Ninguém me ama” por ações afirmativas como “Eu sei que vou te amar”. (DINIZ, 2006, p.155)

O novo ritmo forjado nos apartamentos da zona sul carioca viria a inverter o paradigma estético da moderna música brasileira, que a partir de então tomou a leveza como um de seus valores principais – em detrimento da grandiloquência que trazia consigo desde seus primeiros passos. Uma consequência direta disso foi o surgimento de artistas isolados (como Chico Buarque) e posteriormente, novos movimentos (como a Tropicália), que puderam explorar e reinterpretar o samba de acordo com tendências mais tradicionais ou antenadas à música pop na década de 1960.

Assim sendo, vamos nos valer nesse trabalho da definição de samba oferecida pelo

historiador da USP por José Adriano Fenerick em sua tese de doutorado:

O samba aqui abordado, é um gênero musical criado pela modernidade brasileira, que no decorrer do processo se profanou, se individualizou, se transformou em coisa para poder ser veiculado e vendido pela moderna indústria de diversões (...) ao mesmo tempo em que se transformava cada vez mais num elemento cultural identificado com a moderna civilização brasileira, tornando-se mesmo um símbolo de nossa brasilidade (FENERICK, 2005, p.23-24)

Pretendemos aqui focar as atenções nas letras de samba criadas no período que se estende entre 1900 e 1970. Entretanto, a história do gênero continuou com seu ressurgimento na voz de grandes cantoras (como Clara Nunes e Alcione) na década de 1970, a explosão do pagode a partir de grupos como Fundo de Quintal na década de 1980 e até na improvável e muito bem sucedida releitura pop consolidada na imagem do chamado pagode romântico da última década do século XX que, com algumas poucas modificações, mantém sua fórmula até os dias de hoje.

Se eu disse fórmula, é porque deve haver uma. Ou, pelo menos, aspectos comuns que possam ser observados entre a criação de Donga, o pai adotivo do samba, e Zeca Pagodinho, seu último popstar. Enfim, de alguma coisa é feito o samba. Quem se atreve a me dizer?

### 2.2.2 Do que é feito o samba?

Na análise de letras de sambas e até mesmo de outros gêneros que compõem a música popular brasileira, um aspecto logo se destaca: a intensa nostalgia. Esse traço, que poderia ser atribuído a uma possível tristeza dos negros escravizados, tem, porém, origem portuguesa. A herança lusitana teria se infiltrado no cancionário brasileiro por meio das modinhas:

Efetivamente, o tom nostálgico das modinhas, também incorporado pelo samba, tem origem lusitana. Mas os temas de exaltação da negra e da mulata, já frequentes no lundu, são negros-brasileiros. E é também negra a característica aforismática ou proverbialista da letra de samba. (SODRÉ, 2008, p.43)

Só aí já temos três características presentes nas composições pertencentes ao gênero musical em análise: a nostalgia, a exaltação étnica e o caráter aforismático ou proverbialista. O último traço, bastante frequente nas letras de Samba, se revela como aspecto extremamente importante para compreensão e distinção desse tipo de texto frente a outros produzidos dentro e fora da música popular. Em outras palavras, o samba traz sempre consigo um lição, uma advertência, uma reflexão.

Não é que a letra de samba se pautasse necessariamente por provérbios conhecidos ou de forma acabada, mas antes pelo modo de significação do provérbio: a constante chamada à atenção para os valores da comunidade de origem e ao ato pedagógico aplicado a situações concretas da vida social. (...) Sinhô explicitava sua pedagogia

para adultos, que contornava escolas e instituições oficiais: "A malandragem/É um curso primário/Que a qualquer é bem necessário/É o arranco da prática da vida/Que só a morte decide o contrário". (SODRÉ, 1998, p.44)

Tanto essa como as outras características têm em comum a peculiaridade de aproximarem o ouvinte em potencial dos sambas das histórias que lhe são contadas. Além disso, verifica-se uma tendência do gênero musical em se aproveitar de uma linguagem que remete ao universo de quem o escuta, sendo ela também uma de suas principais marcas literárias. O cotidiano está sempre ali:

Nas letras de samba de gente como Wilson Batista, Geraldo Pereira (dois dos mais importantes sambistas dos anos 40) e outros de idêntica posição cultural, o que se diz é o que se vive, o que se faz. (...) as palavras têm no samba tradicional uma operacionalidade com relação ao mundo, seja na insinuação de uma filosofia da prática cotidiana, seja no comentário social, seja na exaltação de fatos imaginários, porém inteligíveis no universo do autor e do ouvinte. (SODRÉ, 1998, p.44)

No Samba, artista e plateia falam a mesma língua. É como se eles fossem dois lados da mesma moeda, duas pessoas que celebrassem por meio da canção experiências em comum. Podemos chamar isso de transitividade, tomando emprestada a definição exposta por Muniz Sodré:

A transitividade se afirma na capacidade da canção negra de celebrar os sentimentos vividos, as convicções, as emoções, os sofrimentos reais de amplos setores do povo, sem qualquer distanciamento intelectualista. Nesse tipo de letra, não há categorização nem análise. (SODRÉ, 1998, p.46)

Como se não bastassem todas essas estratégias de aproximação, a estrutura das letras no cancioneiro popular brasileiro muitas vezes traz ainda mais um traço que torna mais evidente essa intenção de comunicação. Quase como se fosse uma carta, as músicas tem destinatário e remetente. O eu-lírico é alguém que, por meio do texto da canção, se comunica com a amada que o abandonou, o amigo fiel que lhe ouve as mágoas ou qualquer outra pessoa – mas não fala sozinho. É o que Luiz Tatit define como o fenômeno da figurativização:

Figurativizar aqui quer dizer fazer parecer uma situação de comunicação do dia-a-dia. No momento em que a voz começa a flexionar o texto com uma determinada melodia, já nos preparamos para reconhecer, por hábito de linguagem coloquial, os traços da entoação (...) Seria impossível eliminarmos, no ato de composição, de interpretação ou de audição de algo que possui texto e melodia, nossa vasta experiência acumulada durante todos os dias de toda a vida, com uma linguagem que também possui texto e melodia. (TATIT, 1986, p.7-8)

Dito isso, temos exposto em linhas gerais o que é o samba, de onde ele veio e como ele é. O mesmo já fizemos antes com a crônica. Entretanto, falta falar da relação dos dois entre si e com a cidade, que dará a tônica do próximo item e da maior parte do presente trabalho.

## 2.3 O Samba & a Crônica: as formas cariocas da notícia

Neste item iremos tratar das diferenças e semelhanças entre o samba e a crônica. Além disso, vamos analisar a relação dos dois gêneros com o jornalismo. Finalmente, vamos entender o vínculo deles com a cidade e suas transformações.

### 2.3.1 Diferenças entre o Samba & a Crônica

Júlio Cortázar usava o boxe como metáfora para diferenciar o romance e o conto. Para ele, o romance ganhava por pontos a luta pela atenção do leitor. O conto, por nocaute.

Levando o raciocínio adiante, podemos concluir que um gênero não é melhor que o outro, mas que eles apenas usam formas diferentes para alcançar o mesmo objetivo. Ganhar por nocaute é mais rápido, mas exige preparação, foco, ritmo. Ganhar por pontos demanda técnica, dedicação, planejamento. Qualquer semelhança com aspectos do samba e da crônica não é mera coincidência:

“Pode parecer que fazer samba é mais difícil, pois se precisa ter ritmo, rimar, pôr tudo na métrica que aprisiona; crônica deve ser mais fácil. É tão simples, qualquer um pode escrever daquele jeito...” (BENDER & LAURITO, 1993, p.47).

Muito mais do que uma questão de parágrafos ou estrofes, samba e crônica dependem de caminhos diversos para alcançarem o mesmo objetivo. Logo, as ideias não podem ser expressas da mesma forma nos dois gêneros. Um samba precisa ser mais rápido do que uma crônica para contar uma história. Caso contrário, o ouvinte se perde. E uma crônica tende a ser mais elaborada que um samba no ato de narrar um fato. Afinal, existe técnica e espaço para isso. Pelo menos, na teoria.

Essa é uma das duas diferenças que identifiquei entre os dois gêneros que pretendo aproximar com esse trabalho. Ainda há mais uma distinção que acho válido destacar. Ela diz respeito ao público-alvo dos dois produtos culturais.

Como já foi dito, a crônica é filha do jornal. Logo, está ligada a um determinado segmento social – com poder aquisitivo e interesse pelas notícias que ali são veiculadas. Assim, a crônica (e todo conteúdo transmitido pelo jornal) atendem a determinadas expectativas, pontos de vista e opiniões condizentes com a realidade dos leitores. A preocupação da redação é produzir um resultado capaz de agradar o maior número de compradores potenciais do jornal.

...o burgo-cidade é o espaço da crônica, é lá que ocorrem os fatos relatados pelo cronista-ensaísta ou pelo cronista-poeta. Então, com o risco de extrapolar, poderíamos dizer que o burguês, no sentido de morador da cidade com padrão aquisitivo para comprar o jornal, e cultural, para compreender o que traz, é o leitor padrão do gênero. Fala-se que o romance, enquanto gênero com as características

que tem hoje, é um gênero burguês por excelência. Ora, por que não dizer o mesmo da crônica? (BENDER & LAURITO, 1993, p.67)

Sendo assim, a Crônica é um gênero burguês. Em geral, ela não é pensada para ser lida fora de determinadas condições de temperatura e pressão que, num país como o Brasil, são reservadas a uma pequena parte da população. Já o Samba é música e pode ser ouvido em qualquer lugar. Lembrando sempre: não que isso seja melhor nem pior. Mas é um fato: pelo caráter mais acessível, a música (e, dentro dela, o Samba) atinge um número maior de pessoas.

Essas distinções são importantes para a abordagem que faremos a partir de agora. Ela apresenta uma linha de pensamento que culmina na constatação de que o Samba e a Crônica – em determinado momento e certo sentido – são quase sinônimos. Por isso, tenha em mente as diferenças apresentadas para não se perder. Partamos rumo às formas peculiares da notícia.

### 2.3.2 Dos trovadores ao sambistas: as formas peculiares da notícia

França, século XI. Pelas tabernas e becos, surge uma nova figura social. São homens que transmitem alta poesia através do som e do canto. Repórteres de sua época, os trovadores provençais usavam as redondilhas para contar a todos o que acontecia no mundo à sua volta.

Conforme afirma o cantor Lenine no documentário *Palavra (En)cantada*, "qualquer cara que canta ou que compõem e que faz uma crônica é descendente direto da figura do trovador" (SOLBERG, 2008).

O dado histórico revela que o encontro que vamos estudar aqui não é inédito. Assim como se deu na Provença (onde música e poesia se encontraram para fazer o registro de um tempo), o Brasil parece ter abrigado uma experiência musical que resultou em verdadeiros documentos sobre a sua história. No mesmo filme em questão, afirma o pesquisador José Miguel Wisnik:

"No Brasil, a poesia e a música vieram se encontrar e produziram uma ligação que, ao mesmo tempo, é da poesia com a música e da cultura letrada com a cultura oral - ou se quisermos, do erudito com o popular" (SOLBERG, 2008)..

Observar as semelhanças entre o Samba e a Crônica é visualizar esse fenômeno de uma forma mais concreta. Do ponto de vista do gênero musical, podemos entendê-lo como uma relação transcultural – conceito que aparece em *O Mistério do Samba*, de Hermano Vianna.

Relações transculturais ocorrem (...) entre grupos diferentes de uma mesma sociedade. Uma cultura heterogênea é terreno fértil para todo tipo de transculturalismo; (...) O "toma lá, dá cá" entre elite e músicos populares que, como vimos, perpassa história da música popular brasileira é um bom exemplo de

dinâmica transcultural que acaba desembocando na transformação do samba em música nacional brasileira (VIANNA, 1995, p.172-173)

Com base nesses argumentos, a hipótese que levantamos a partir de agora é a de que os sambistas – por sempre terem estado em contato com profissionais da imprensa (entre eles, os cronistas) – se deixaram influenciar pela Crônica na criação de suas letras e por meio dela terminaram também por influenciar na configuração moderna desse gênero jornalístico. Parece uma coisa bem confusa e difícil, mas não é: basta analisar o que os dois gêneros têm em comum.

Vamos pegar algo simples: a ideia de diálogo com o leitor presente na crônica. Você não é capaz de enxergar alguma semelhança entre ela e o conceito de figuratividade forjado nos sambas? Em ambos os casos, temos uma voz em primeira pessoa que conversa com um interlocutor potencial. Em poucas palavras: estamos falando da mesma coisa. Samba e Crônica não são pensados como reflexões de alguém sozinho; dependem sempre da interação com o outro.

E a subjetividade, outra característica marcante da crônica? Aqui, temos um autor falando de si mesmo. No samba, isso se chama transitividade: o sambista escreve a partir de impressões sobre sua realidade. Nos dois casos, a finalidade é a mesma: gerar identificação com quem lê ou escuta.

A última semelhança talvez seja a mais óbvia. Qual é o aspecto mais central da crônica? Como já vimos, a efemeridade. E existe no mundo algo mais efêmero (e quando bem feito, mais eterno) do que uma letra de música? A princípio, Samba e Crônica são produtos culturais descartáveis. Mas ambos podem transcender suas épocas com base em qualidades estéticas e técnicas presentes em seus melhores criadores. A ponto que se diga por aí que "o samba é apenas um instantâneo da hora que passa" (MORAES *apud* BENDER & LAURITO, 1993, p.47) – num período em que claramente se pode substituir *Samba* por *Crônica* sem prejuízo nenhum para o sentido da frase. E não é só aqui que essa confusão entre os dois gêneros acontece.

Quem se dispuser a examinar as causas da evidente predileção brasileira por essa construção textual certamente notará que, ao lado do jornal, a crônica conheceu um desenvolvimento muito particular na música popular, cujas canções, principalmente os sambas compostos desde os anos 1920, podem ser descritas em sua maioria como crônicas do cotidiano carioca. (SODRÉ, 2009, 145)

Por meio dos trechos de diferentes autores, estamos legitimando uma constatação. Se um momento de desenvolvimento da Crônica se dá por meio de letras de Samba e é possível verificar tantas semelhanças estruturais entre essas letras e as crônicas, estamos falando – em alguma medida – de uma expressão musical vinculada a aspectos de um gênero jornalístico. Em outras palavras, quando falo aqui de samba e de crônica, estou falando de formas peculiares mas ainda assim com

traços essenciais do que considero jornalismo. Ou seja, quando o samba e a crônica informam sobre o cotidiano, difundem conhecimento e orientam a opinião pública, se tornam jornalismo também.

Para melhor sustentar essa afirmação, considere uma definição clássica de jornalismo: "Jornalismo é a informação de fatos correntes, devidamente interpretados e transmitidos periodicamente à sociedade, com o objetivo de difundir conhecimentos e orientar a opinião pública, no sentido de promover o bem comum" (BELTRÃO, 1959, p.63). Se considerarmos a periodicidade regular com que esses produtos foram lançados por décadas e seus respectivos papéis na formação cultural e intelectual da sociedade brasileira, iremos concluir que Samba e Crônica se enquadram sim no conceito de produto jornalístico, ainda que possam ser considerados heterodoxos por conta das formas em que se apresentam – respectivamente, letra de música e texto de viés literário.

Não se trata de uma revelação bombástica, uma vez que livros de história misturam cada vez mais notícias de jornal, trechos de crônicas e composições de nossos maiores letristas, como Chico Buarque – numa prova desse caráter documental. Música e a literatura ultrapassam o limite da arte.

A simbiose entre Samba e Crônica se confirma ainda mais se considerarmos a facilidade com que grandes nomes da imprensa fizeram a ponte entre esses dois mundos. De um dos autores do primeiro samba gravado (Mauro de Almeida, o Peru dos Pés Frios), passando por Orestes Barbosa, David Nasser, Antônio Maria e até o excelentíssimo embaixador e cronista Vinícius de Moraes, as redações brasileiras legaram pérolas à nossa música popular.

Veja o que escreve a Beatriz Resende sobre Sérgio Porto (Stanislaw Ponte Preta), um desses casos claros de cronistas-sambistas: “Em Sérgio, a crônica nostálgica de Copacabana, vista como um perdido reduto de cordialidade e malandragem, sem dúvida recupera o mesmo tônus saudosista e lírico-humorístico da letra bossa-nova na canção” (RESENDE, 2001, p.61).

A crônica de Sérgio Porto é tão Bossa Nova quanto a de Antônio Maria é puro sambacção. Como veremos mais adiante, há quem diga que Noel Rosa é modernista. Enfim, o que verificamos são signos intercambiáveis entre o Samba e a Crônica – indícios ainda mais evidentes de que estamos falando de duas coisas muito parecidas.

Nesse trabalho, vamos abordar um tema comum e amplamente explorado pelos dois gêneros: o Rio de Janeiro. Voltando ao trecho do livro de Beatriz Resende, leia o que ela escreve logo depois de ressaltar o jeito bossa-nova de Ponte Preta:

O entrecruzamento destes discursos da época, visto hoje em dia, resgata, em várias dimensões, a escrita metonímica de uma cidade em vias de desaparecimento: o bairro da zona sul enquanto parte e locus do humorismo carioca, cada vez mais recessivo. (RESENDE, 2001, p.61)



Parece que finalmente chegamos ao ponto que falta para amarrarmos o assunto de que trataremos aqui. Já sabemos o que é Samba e também o que é Crônica. Além disso, já é possível compreender porque não é absurdo enquadrá-los como formas ligadas ao jornalismo ou facetas da notícia. Agora, falta mostrar apenas por que a obsessão pela cidade do Rio de Janeiro é que faz do Samba e da Crônica expressões merecedoras do título de formas cariocas da notícia.

### 2.3.3 As formas cariocas da notícia

Em seus estudos sobre a crônica, o crítico Eduardo Portella aponta para uma curiosa característica do gênero. Trata-se de um instinto de preservação que os cronistas têm em relação à sua cidade. Basicamente, esse fenômeno se manifestaria nas frequentes reações por parte desses autores contra as alterações que sejam entendidas como descaracterização da espaço urbano.

Uma árvore que está ameaçada de ser derrubada, uma antiga livraria que servia do ponto de encontro e que cederá lugar a um novo prédio, a praça que é modernizada, a praia que é aterrada, qualquer desses fatos provoca, imediatamente, a redação de uma crônica. Ao cronista de plantão cabe a tutela da coisa pública, a guarda do espaço da cidade. (...) Como a interferência do poder público na própria anatomia do Rio de Janeiro em sucessivas cirurgias é uma constante, tal assunto nunca faltou aos escritores. (RESENDE, 2001, p.52)

De fato, o Rio de Janeiro foi nesse sentido uma cidade generosa para com seus cronistas. Ao longo do século XX, o aglomerado urbano com cheiro de Brasil Colônia deu lugar a utopia de uma Paris tropical. Depois, a cidade cresceu ainda mais e a avalanche de reformas subsequentes afetou a população de tantas maneiras que nunca deixou de ser assunto na boca do povo. Do povo e dos cronistas, que mantiveram suas penas atentas a essas transformações.

A derrubada do casario colonial, a construção da avenida Central, a demolição do morro do Castelo, o violento corte que o centro da cidade sofreu para que a monumental avenida Presidente Vargas surgisse, à custa da praça Onze, do Paço Municipal e de igrejas barrocas, o aterramento da praia do Flamengo, a construção da ciclovias, tudo isso pode ser rememorado, analisado, investigado a partir dos textos dos cronistas do Rio. (RESENDE, 2001, p.53)

Por parte do samba, a resposta não foi diferente. Das manhas do cotidiano até os problemas políticos, o ritmo registrou tudo com o traquejo que lhe é característico. A Cidade está no Samba, assim como o Samba sempre esteve na Cidade. Os dois se pertencem, se frequentam, vivem uma relação de amor e ódio. Um conta a história do outro por meio de suas músicas, ruas e esquinas.

Exemplar é o samba de Herivelto Martins e Grande Otelo, de 1942, Praça Onze, cuja estrofe inicial diz: Vão acabar com a Praça Onze/ Não vai haver mais Escola de Samba, não vai/ Chora o tamborim/ Chora o morro inteiro/ Favela, Salgueiro/

Mangueira, Estação Primeira/ Guardai os vossos pandeiros, guardai/ Porque a Escola de Samba não sai. (GÓES, 2013, p.4)

O Distrito Federal com jeitão de sede de império quis ser a cidade dos bulevares, mas viu surgirem as favelas e a explosão populacional. No meio do caminho, deixou de ser capital sem perder a majestade e chega aos dias de hoje tentando se reinventar uma vez mais nas obras para Copa e Olimpíadas – sempre a custo dos mais pobres. Samba e Crônica constituem dois valiosos arquivos do que foi ser carioca no trepidante século XX. São a arqueologia afetiva do Rio.

Como não sentir simultaneamente a estranheza e o potencial de indício revelador ao constatar a recorrência da presença dos bondes nas crônicas de autores tão diferentes como Olavo Bilac, Lima Barreto e Machado de Assis? Onde as gerações mais jovens descobrirão os segredos da Lapa, do Beco das Garrafas e de outros espaços da cartografia boêmia carioca senão nos cronistas? Em que outro documento será possível encontrar o cotidiano monumentalizado como na crônica?(RESENDE, 2001, p.25)

Só mesmo no samba:

O samba é o elemento mais sutil e eficiente a amarrar os tão diferentes aspectos dessa cidade que nos parece por vezes tão desagregada. Das bibocas às butiques, das delicatessens aos pés-sujos, o pulsar do surdo é o metrônomo da vida carioca e o vocabulário poético dos grandes sambistas é a língua francas dos guanabarinós de todos os lados. (VIANNA, 2004, p.11)

Os dois gêneros que vamos abordar nesse trabalho são quase tão padroeiros da cidade quanto São Sebastião. Enquanto puderam, eles mantiveram unidos os dois lados da Cidade Partida. Eram o idioma comum do carioca, que tratou logo de exportá-lo para todo Brasil.

Contra as tentativas de fazer do Rio duas cidades, foram decisivos opositores aqueles que se encarregaram por todos esses anos de fazer a crônica do Rio de Janeiro. (...) Na preservação desta cidade uma, sofrida, mas ainda capaz de formular seus protestos, de ser oposição, os intelectuais, os criadores de cultura sob formas diversas têm sido, entre habitantes e governantes, mediadores decisivos, formuladores de opinião, portadores da fala desta cidade que falam também do Brasil. São os cronistas do Rio. (RESENDE, 2001, p.55)

Não quero acreditar que estejamos falando de coisas mortas. Mas o legado do samba e da crônica para a cidade do Rio de Janeiro até hoje se configura na imagem que eles criaram do carioca para o país e do brasileiro para o mundo. Muito mais do que as novelas da Globo, os dois gêneros estabeleceram o estereótipo de como é quem vive perto demais da Guanabara – com todos os prós e

contras envolvidos nisso. E é por esses motivos que eu defendo aqui que são o Samba e a Crônica as formas mais cariocas da notícia, explicando agora em detalhes o porquê dessa minha afirmação.

### 3. Os primeiros tempos

Nesse item, iremos tratar dos primeiros tempos do samba e da crônica no Rio de Janeiro. Após um breve passeio pelas duas primeiras décadas do século com João do Rio e Donga, vamos subir as favelas com Sinhô e Benjamim Constallat nos anos 1920 – antes de conhecermos a crônica poética com Manuel Bandeira e a Vila Isabel da década de 1930 com o Noel Rosa.

#### 3.1 1908: Seja bem-vindo ao Rio de Janeiro

Seja bem-vindo à cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, capital dos Estados Unidos do Brasil, que nesse ano de 1908 congrega cerca de 700 mil habitantes, 20 jornais e uns tantos pasquins (CARVALHO, 2012, p.72-73). Maior centro comercial do país, aqui ficam a sede do Banco do Brasil e o núcleo da principal rede ferroviária nacional. Trata-se de uma verdadeira metrópole:

...a maior cidade brasileira veria sua população no período de 1890 a 1900 passar de 522 651 habitantes para 691 565, numa escala impressionante de 33% de crescimento (3% ao ano!). Mas o mais notável é que esse mesmo ritmo extraordinário de crescimento se manteria e seria até mesmo elevado nos anos que se sucedem de 1900 a 1920, com a população do Distrito Federal passando de 691 565 para 1 157 873 habitantes, realizando um crescimento de 68%, numa média anual de 3,2% (SEVCENKO, 1995, p.52)

Encontramo-nos nesse exato momento no 15º maior porto do mundo em volume de negócios – o terceiro em circulação de mercadorias em toda América. Em suas proximidades, uma área de 175 mil metros foi aterrada após recentes reformas urbanísticas no Centro da cidade, empreendidas por Pereira Passos durante o governo do presidente Rodrigues Alves (1902-1906) (SALGADO, 2006, p.46-52).

As "picaretas regeneradoras" (palavras cunhadas por Olavo Bilac), entre 1903 e 1906, criariam toda uma nova cidade. (...) durante o período que ficou conhecido como o "bota abaixo" de Pereira Passos, o centro do Rio de Janeiro foi inteiramente reurbanizado. Apareceram novas praças, novos parques, novos prédios, novas avenidas, como a novíssima avenida Central (atual Rio Branco) (FENERICK, 2005, p.29-30)

Sim, senhores: O Rio civiliza-se – como repete frequentemente em sua coluna *Binóculo* na *Gazeta de Notícias* o jornalista Figueiredo Pimentel, um tipo que cultua em suas crônicas as benesses do *five o'clock tea* e do *footing* na Rua do Ouvidor enquanto manda fazer seus ternos numa

acanhadíssima alfaiataria no bairro do Méier, nos subúrbios da Central (CARVALHO, 2012, p.67). Enquanto ricos se divertem na avenida Central, pobres vêm suas casas dando lugar ao “progresso”.

O coração da cidade ficara até então numa área circunscrita pelas ruas do Ouvidor e Gonçalves Dias, região de grande trânsito para onde confluíam os bondes vindos de Botafogo, das Laranjeiras e da Gávea. Ali, floresceram as confeitarias, as casas de chá e café decoradas com mármore, cristais e louças inglesas. Uma freguesia elegante ocupava as mesas do Café Paris, do Café Globo, do Café Londres e do Café Rio. (LEVIN, 1996, p.22)

A pólis que vai e vem nos bondes ceroula (com seus bancos forrados de linho branco) e se acostuma ao *football* (esse esporte trazido por ingleses) já teve dias mais tensos. Em 1904, uma revolta quase pôs a baixo a nascente república, por conta de uma lei de vacinação obrigatória. Iniciado em 10 de novembro, em três dias o movimento transformou o Distrito Federal num campo de batalha. Tudo terminou com o presidente decretando estado de sítio, mais de 700 pessoas presas e outras tantas enviadas para o longínquo e recém-adquirido Acre (CARVALHO, 2012, p.73-77).

Evidente que, devido às mudanças no cenário urbano da Capital da República - ou como consequência previsível dessas mudanças, ou como objetivos a serem por elas alcançados -, costumes, hábitos, estilos de vida e padrões de comportamento sofrem alterações ou são substituídos. (SALGADO, 2006, p.52)

### 3.1.1 A alma encantadora das ruas de João do Rio

"Eu amo a rua" (BARRETO, 2012, p.1). É com essa frase que o jornalista Paulo Barreto (mais conhecido como João do Rio) abre *A Alma Encantadora das Ruas*, lançado em 1908. A obra é composta de 27 textos publicados entre maio de 1904 e março de 1907 na *Gazeta de Notícias* e na revista *Kosmos*. Híbridos do *faits-divers* do século XIX com a nascente moda da reportagem, eles apresentam uma novidade: o cronista que vai a rua atrás do fato (SALGADO, 2006, p.260).

Machado de Assis, Bilac e outros eram cronistas sem o temperamento de repórteres (...) Foi essa experiência nova que João do Rio trouxe para a crônica, a do repórter, do homem que, frequentando salões, varejava também as baiúcas e as tavernas, os antros do crime e do vício. (...) A crônica deixava de se fazer entre as quatro paredes de um gabinete tranquilo, para buscar diretamente na rua, na vida agitada da cidade o seu interesse literário, jornalístico e humano. (BROCA, 1960, p.247)

Como afirma Sá (2005), João do Rio foi um dos primeiros a perceber que a modernização da cidade exigiria um novo comportamento dos responsáveis por documentá-la nas páginas dos jornais. Em vez de esperar o informe chegar à redação, era preciso correr atrás do fato. João chamava isso de *flanerie* ou o ato de "ser vagabundo e refletir", a arte de "perambular com

inteligência". Era essa a chave para uma escrita mais viva e de acordo com os novos tempos. Com ela, ele narrava dos segredos das noites cariocas às formas de paquera dos quatro cantos da cidade:

Em Botafogo, à sombra das árvores do parque ou no grande portão, Julieta espera Romeu, elegante e solitária; em Haddock Lobo, Julieta garruleia em bandos pela calçada; e nas casas humildes da Cidade Nova, Julieta, que trabalhou todo o dia pensando nessa hora fugace, pende à janela o seu busto formoso... (BARRETO, 2012, p.7)

Está tudo em *A rua*, crônica que abre o livro em questão: dos rapazinhos cheios de estrangeirismos do Largo do Machado aos jovens de bota de bico fino do Largo do Estácio. Por incluir a cidade em seus textos da maneira apaixonada com que o fez – alternando momentos de amor e de ódio –, pode se dizer que João do Rio foi um dos primeiros cronistas verdadeiramente “cariocas” em seu método e estilo. Ainda que aspectos como a descontração e a leveza viessem do século XIX, ele trouxe o tempero das ruas para uma receita ainda com gosto europeu.

A posição de João do Rio nesse patamar jornalístico-literário de alcance nacional não esconde a genuína condição de cronista carioca: é de lá, do Rio de Janeiro em pleno processo de modernização, sob as ordens do "bota abaixo" do prefeito Pereira Passos e do bordão "o Rio civiliza-se", no primeiro decênio do século XX, que João do Rio inscreve e escreve sua crônica à janela (SALGADO, 2006, p.38)

### 3.1.2 A Cidade Nova

Vós todos deveis ter ouvido ou dito aquela frase:  
— Como estas meninas cheiram à Cidade Nova!  
Não é só a Cidade Nova, sejam louvados os deuses! Há meninas que cheiram a Botafogo, a Haddock Lobo, a Vila Isabel, como há velhas em idênticas condições, como há homens também. A rua fatalmente cria o seu tipo urbano como a estrada criou o tipo social. (BARRETO, 2012, p.7)

Cheiros de menina à parte, pode se deduzir pelo trecho de João do Rio que a Cidade Nova não era o bairro mais prestigiado da cidade em 1908. Surgido após o aterro dos terrenos alagadiços vizinhos ao canal do mangue por volta de 1860, a área foi berço do maxixe, ritmo reboativo que fez muito sucesso nas primeiras décadas do século XX (MATTA, 1981, p.34).

A Cidade Nova era nesta época o bairro mais populoso do Rio de Janeiro. Era uma área ocupada em sua maioria por negros e portugueses pobres, sendo que grande parte da população negra era resultante da decadência da cultura de café no Vale do Paraíba; já os portugueses, muitos eram imigrantes recém-chegados ao Brasil, que para lá se encaminhavam por falta de condições (MATTA, 1981, p.35)

É difícil hoje ter a noção da área exata do bairro. Para isso, vamos contar com a ajuda de um importante personagem da história da região: Ernesto Joaquim Maria dos Santos, vulgarmente conhecido como Donga – filho da baiana Amélia dos Santos e Pedro Joaquim Maria:

Quando se fala em Cidade Nova é basicamente na rua Senador Pompeu. Lá é que era o Quartel General, devidamente assessorado pelo grande Hilário Jovino. Lá pelos lados do Depósito, da Saúde, é onde estavam concentrados os baianos. Também na rua do Costa (atual Alexandre Mackenzie). Mais para o centro tinha a rua da Alfândega, a rua do Hospício, atual Buenos Aires, aquela parte que vai até a avenida Rio Branco. Ali, onde hoje se vêem os sírios, na época era tudo negro, era tudo africano, baiano. (FENERICK, 2005, p. 31)

Como já foi dito aqui, a comunidade negra vinda da Bahia que se estabeleceu no Rio no começo do século XX se encontrava em enormes festas. E grande parte desse grupo de pessoas vivia na Cidade Nova – o que tornou o bairro o coração das noites cariocas daquele tempo.

Já por volta de 1905-10, a Cidade Nova, pela multiplicidade de seus bares e gafieiras, tornara-se o espaço privilegiado para as manifestações musicais, que podiam ali se desenvolver, livres da rigidez moral dos salões da elite. A animação noturna, a que se associavam condições acessíveis de moradia, propiciava uma grande concentração de músicos residentes na Cidade Nova. Não é de estranhar, portanto, que nela tenham surgido as transformações rítmicas que deram origem ao samba. (ALVITO, 2006, p.82)

Sim, o samba. Até então, pouca gente sabia efetivamente o que era isso. Sua criação envolve personagens como Donga e um local em especial da Cidade Nova: a Casa de tia Ciata.

### 3.1.3 Visconde de Itaúna, 117

Vivia na rua Visconde de Itaúna, 117, uma das ruas que compunham o quadrilátero da praça Onze, Hilária Batista de Almeida, baiana Iya Kekerê (mãe pequena), conhecida como tia Assiata ou Ciata. Sua casa era um laboratório de ritmos e sons de diferentes procedências, praticados por pais de santo, músicos, boêmios e curiosos, constituindo o núcleo da comunidade de raiz africana no Rio de Janeiro - a "Pequena África". (CARVALHO, 2012, p.143)

Tia Ciata nasceu em 1854. Não se sabe se em 13 de janeiro ou em 23 de abril (dia de São Jorge). Chegou ao Rio por volta de 1870 e foi morar na rua General Câmara, no Centro. De dia, vendia quitutes perto de casa, entre as ruas Uruguaiana e 7 de setembro ou no Largo da Carioca. Casou duas vezes: uma com Henrique de Almeida, que trabalhava no Jornal do Comércio; outra com João Baptista da Silva, um médico negro. Passou ainda por uma casa na rua da Alfândega

antes de se estabelecer no endereço que a faria famosa: rua Visconde de Itaúna, 117 (MATTA, 1981, p.98-99). Ali, ela fez festas que duravam dias e contavam com a participação de todo tipo de gente.

A casa de Tia Ciata, babalaô-mirim respeitada, simboliza toda a estratégia de resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro em seguida à Abolição. A habitação - segundo depoimentos de seus velhos frequentadores - tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus, etc); na parte de dos fundos, samba de partido-alto ou samba-raiado; no terreiro, batucada. (SODRÉ, 1998, p.15)

Nessas ocasiões acontecia o samba, misto de festa profana e ritual religioso que combinava música e dança. Samba não era nem só a música, nem só a dança, mas os dois juntos e misturados:

Formava-se uma roda, para o centro da qual ia alguém que começava a dançar e dançando escolhia um parceiro do sexo oposto. (...) Os dois dançavam no centro da roda enquanto todos cantavam curtos refrões, alternados com partes solistas também curtas e muitas vezes improvisadas, e acompanhados por palmas e instrumentos como o pandeiro, o prato-e-faca, o chocalho. Em seguida, a pessoa que havia começado deixava o centro da roda e seu parceiro escolhia segundo o mesmo procedimento um novo par, e assim sucessivamente até que todos tivessem dançado no centro. (SANDRONI, 2013, p.1)

Em eventos como esse, músicos como Pixinguinha e João da Baiana tinham oportunidade de tocar para outros negros da Cidade Nova e gente de fora que vinha ver que festa boa era aquela que os baianos faziam – como políticos, intelectuais e outros tipos tidos como gente de bem.

A casa de tia Ciata contava com a presença dos "bambas" da época: Donga, Heitor dos Prazeres, Sinhô, Caninha, João da Baiana, Pixinguinha, João da Mata, Mestre Germano, Hilário Jovino (Lalu de Ouro) e outros. (...) Foi na casa de tia Ciata, num ambiente de agitação que nasceu o samba "Pelo Telefone", de autoria bastante disputada. (MATTA, 1981, p. 100)

#### **3.1.4 Alô, alô: o samba nasceu!**

Como já dizia João do Rio, "os chefes de polícia são os alucinados permanentes das ruas" (BARRETO, 2012, p.9). Curiosamente, a afirmação quase não perdeu sentido mais de 100 anos depois. Entretanto, houve avanços. Alguns deles, ainda naquele começo de século. Donga nos conta:

No governo do Presidente Rodrigues Alves, as coisas começaram a mudar. As funções de delegado passaram a ser exercidas por bacharéis em Direito. Diminuiu aos poucos a perseguição aos sambistas. Nosso desejo era introduzir o samba na sociedade carioca. (...) Em 1916, começamos a apertar o cerco em torno da Odeon para que gravasse um samba. Mas a ocasião só iria surgir no ano seguinte. (SODRÉ, 1998, p.73)

Naquele tempo, o sujeito só gravava disco se tivesse nome bonito: Gonçalves Crêspo, Hermes Fontes, Gutemberg Cruz, Patápio Silva, Ernesto Nazareth (SODRÉ, 1998, p.71). Mais do que belas alcunhas, eles não costumavam invadir muito o terreno do samba propriamente dito. Para um camarada conhecido como Donga e nascido em Aldeia Campista, era mais fácil continuar trabalhando no Ministério da Justiça (SODRÉ, 1998, p.70). Mas o registro nº 3295 da Biblioteca Nacional está aí para provar que aconteceu o contrário (MATTA, 1981, p.117).

Em dezembro de 1916, Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga, filho de tia Amélia e assíduo frequentador do quintal de Ciata, registrou na Biblioteca Nacional o samba "Pelo telefone", ou pelo menos a parte melódica que havia arranjado. E no carnaval de 1917, o samba foi às ruas com letra atribuída ao jornalista Mauro de Almeida, apelidado Peru dos Pés Frios. (CARVALHO, 2012, p.143)

Segundo consta, Mauro de Almeida era cronista carnavalesco do jornal *A Rua*, fruto de uma dissidência de *A Noite* em 1914 (qualquer semelhança com o título da crônica de João do Rio é mera coincidência). Foi a segunda publicação que noticiou o caso que deu origem à letra da música.

Em 2 de maio de 1913, os repórteres Castellar de Carvalho e Eustáquio Alves instalaram uma roleta em frente à redação do jornal, no Largo da Carioca (CARVALHO, 2012, p. 141). O objetivo era ridicularizar Belisário Távora, chefe de polícia que dias antes declarara que o jogo estava liberado até que o governo resolvesse o contrário. Pela tarde, o jornal trazia reportagem sobre o fato e toda confusão gerada.

Outra matéria de *A Noite* sobre o jogo rendeu o mote que dá nome à letra. De 1916, *O conflito do Palace Club* informa sobre brigas motivadas pela jogatina nos clubes da cidade. No dia seguinte à publicação da reportagem, um ofício de Aurelino Leal, então chefe da polícia, determina a apreensão dos objetos concernentes à prática do jogo, com uma pequena observação: "Antes, porém, de se lhe oficial, comunique-se lhe esta minha recomendação pelo telefone oficial" (CARVALHO, 2012, p.143). Ou seja, o cumprimento da lei dependia da aprovação *pelo telefone* – uma forma de evitar possíveis inconvenientes com gente poderosa. Daí para um samba, foi um pulo.

A ordem dada "pelo telefone" foi entendida como uma forma de repressão mole, "para inglês ver", e logo ridicularizada pela população. O resultado foi o estrepitoso sucesso já mencionado; mas o efeito não previsto do samba foi que os textos jornalísticos, uma vez transformados em canção popular, terão levado a crítica muito além do contingente relativamente restrito de leitores. (CARVALHO, 2012, p.143)

Quanto à letra, há várias versões registradas por pesquisadores (a oficial consta em anexo nesse trabalho). Ao que tudo indica, ela seria uma junção de refrões entoados nas festas de tia Ciata, citações aos grandes cronistas carnavalescos da época, trechos de *Rolinha* (canção escrita por Catulo



da Paixão Cearense e Inácio Raposo para a peça *O Marroeiro*, encenada no teatro São José em 1916) (FENERICK, 2005, p.205) e outros elementos. De forma resumida, trata-se de uma adaptação – como admitiu Peru dos Pés Frios em nota publicada à época e Donga anos depois.

Entretanto, o registro oficial dessa grande colagem e o posterior sucesso dela na voz do cantor Baiano no carnaval de 1917 tiveram como efeito colateral o nascimento do gênero samba para efeitos práticos dentro da música popular brasileira.

A partir desse momento o samba deixa de ser uma música de determinado grupo social e se transforma em música popular, perdendo algumas de suas características, como por exemplo, o improviso de estrofe musical e a dissociação da dança, mas conserva suas características mais importantes, ou seja, o ritmo e a linha melódica. (MATTA, 1981, p.123)

Um número fornecido por Fenerick (2005), é suficiente para dar conta da transformação que estava em curso. De acordo com levantamento, o termo samba só apareceu nos jornais cariocas três vezes em 1916. Em 1917, foram 22; Em 1918, 37. Mais importante do que isso é o fato do primeiro samba de sucesso se originar de uma notícia de jornal – o que reitera o vínculo entre o ritmo e o gênero jornalístico que defendemos nesse trabalho. Essa relação é hoje motivo de honra para os donos das Organizações Globo, herdeiros diretos dos antigos proprietários do extinto jornal *A Noite*.

Um dos pontos que mais nos tocaram sentimentalmente [...] foi confirmar, baseado em documentos, que o primeiro samba, *Pelo telefone*, teve como inspiração duas reportagens do jornal *A Noite*. Ter a nossa família, de algum modo, na raiz do samba, é algo que, para brasileiros, não pode ter importância maior. (CARVALHO, 2012, p.5)

### 3.2 O Rio era *chic*. E sabia.

O decênio de 20 foi um período de ansiosa busca, até mesmo de agressiva e escandalosa busca (lembro os futuristas) de direções estéticas capazes de dar, à literatura e às demais manifestações do espírito brasileiro, um caráter moderno completamente descompromissado com soluções anteriores, e ao mesmo tempo um caráter autenticamente nacional. (AMORA, 1967, p.155)

Muita coisa aconteceu no Rio depois que *Pelo Telefone* fez sucesso em 1917. Estrangeiros chegavam em busca de trabalho; jovens "polacas" ou "francesas" vendiam o amor em cada esquina. A cada dia, malandros se transformavam em compositores. Cresciam bairros como Copacabana e Leblon, construídos à moda americana com casebres e jardins e que sepultariam de vez a fétida cidade de ruas apertadas do Centro, que ainda vivia dias de glória. Como nos relata Alvaro Moreyra:

A verdadeira capital do Brasil fica entre a rua São José e a rua do Ouvidor... É ali, à sombra dos palácios e das árvores, o agitado mostruário da população carioca. A política, a literatura, a elegância, a inteligência, a tolice, a riqueza, a miséria e outros substantivos mais ou menos femininos passam sobre aquelas pedras miúdas das três quadras fatais, todos os dias... (MOREYRA, 1991, p.28)

Em 1918, terminou a Primeira Guerra Mundial – um longo conflito que ceifou vidas e balançou velhas ideias. Como a civilizada Europa fora capaz de tal barbárie? Isso combinado com a proximidade do centenário da independência do Brasil fez emergir um certo nacionalismo, menos preconceituoso e mais solto do que o que vigia anteriormente e se refletiu em iniciativas no campo artístico (Semana de Arte Moderna de 1922) e político (movimento tenentista). Para a descontração característica do Samba e da Crônica, as circunstâncias não poderiam ser melhores.

A Primeira Guerra Mundial teve como principal consequência uma mudança na mentalidade brasileira. O progresso dos estudos sobre raça aliado ao desenvolvimento de um sentimento nacional, que encontrará expressão na década de 20, através de vários movimentos, resultou numa nova preocupação, a de enaltecer o elemento nacional. (MATTA, 1981, p.134)

Esse sentimento nacional se manifestava na aproximação entre pobres e ricos. Foi ela que permitiu a Donga, Pixinguinha e outros músicos da Cidade Nova formarem o conjunto *Os Oito Batutas* em 1919. Com apoio de Irineu Marinho (Dono de *A Noite*) e patrocínio de Arnaldo Guinle, eles se apresentavam no Cine Palais, onde o proprietário Isaack Frankel instalou na porta uma placa com os dizeres: “A única orquestra que fala alto ao coração brasileiro” (FENERICK, 2005, p.43).

Os Oito Batutas se apresentaram para os reis da Bélgica quando visitaram o Brasil, na embaixada americana (o embaixador admirava o grupo), no pavilhão da fábrica da General Motors e até mesmo para a princesa Isabel e a família real brasileira em exílio na França. Entre fevereiro de 1922 e abril de 1923, passaram seis meses tocando na boate *Le Scheherazade*, de Paris, e outros seis se apresentando em teatros de Buenos Aires. (NARLOCH, 2009, p.148-149)

Depois de levar o samba para o mundo, o grupo trouxe o jazz para o Brasil – apresentando-o oficialmente aos país num baile no Fluminense em 6 de setembro de 1922 (FENERICK, 2005, p.45). Pixinguinha e amigos trocaram os trajes caipiras pelos ternos importados e as festas na Cidade Nova cederam espaço para a boêmia com intelectuais no Centro. Entre cabarés, navalhas e botequins, eles se encontravam com intelectuais na Lapa, a Montmartre carioca – afirma Donga:

Recebíamos a visita de Olegário Mariano, Afonso Arinos, presidente da Academia Brasileira de Letras, Hermes Fontes, Gutemberg Cruz, Catulo da Paixão Cearense e outros poetas. Iam lá nos buscar para fazermos uns programas na Praça da Cruz

Vermelha. Nós ficávamos ali, improvisando, tocando, cada um solando alguma coisa e os poetas dizendo os versos. [...] depois íamos para aquele largo da Av. Gomes Freire, a Praça dos Governadores, onde o João Pernambuco morou mais tarde. Nessa praça tinha um bar, no qual sentávamos e rompíamos o dia. Era um meio de literatos que apreciavam música e músicos que apreciavam poesia (VIANNA, 1995, p.113)

No dia seguinte ao baile que inaugurou o jazz no Brasil, outra novidade estreou no país. Quando em 7 de setembro de 1922, uma estação de 500 watts iniciou suas transmissões em meio às comemorações pelos 100 anos da independência, ninguém sequer desconfiava da importância daquilo. Ainda mais pelo fato de nossa primeira emissora só transmitir óperas e ser captada por 80 aparelhos espalhados entre casas nobres e praças públicas no Rio, São Paulo, Niterói e Petrópolis.

Entretanto, terminadas as festividades do Centenário da Independência, tudo foi desmontado e o Brasil ficou sem rádio por mais um pequeno período, até o surgimento da Sociedade Rádio do Rio de Janeiro, em 1923. Logo em seguida, também no Rio de Janeiro, seria criada a PRA-3 Rádio Clube do Brasil, seguida de outras estações em todo o país. (FENERICK, 2005, p.53)

O Rio era *chic*. E sabia. Porém, nem tudo era flores no jardim daqueles anos.

### 3.2.1 O assustador Rio de Janeiro de Benjamim Costallat

Se há um autor novo que caiu no gosto do público, ele é Benjamim Costallat. Apesar de ter talento e de escrever bem, Benjamim Costallat conta com milhares de leitores, sempre à espera dos seus livros para esgotá-los em poucos dias. [...] A prosa arrepiada de Benjamim Costallat vai dizendo as histórias verdadeiras, tão verdadeiras que parecem inventadas... [...] Eis aí o segredo do seu agrado: a sinceridade ao alcance de todos... (MOREYRA, 1991, p.108)

O homem apresentado pelo ensolarado cronista Alvaro Moreyra era um *best-seller* da literatura de seu tempo. Nascido em 1897, Benjamim Delgado de Carvalho Costallat era bacharel em direito, crítico musical e violonista amador (COSTALLAT, 1990, p.7). Em plena década de 1920, ele ganhava dinheiro com algo que muitos até hoje não conseguem vender: livros.

Recorde de vendagem era com Benjamim Costallat. Seu primeiro romance, *Mlle Cinema*, de 1922, na quinta edição, alcançara a tiragem de best-seller: 60.000 exemplares. O segredo do sucesso residia na conhecida e velha fórmula explorada pela indústria cultural: escândalo e sexo. (GENS *apud* COSTALLAT, 1990, p.16)

No começo da década de 1920, ele aceitou a proposta para escrever uma série de crônicas para o *Jornal do Brasil*. Vale dizer que o *JB* dessa época era um jornal popular, cujo principal atrativo era a seção de classificados – lida avidamente por gente pobre em busca de emprego.

Pensando nesse público, Costallat escrevia eletrizantes passeios pelos lugares proibidos da cidade, que foram depois reunidos em *Mistérios do Rio*, livro de 1924. Era o lado B da Paris tropical.

Enquanto a grande cidade, numa orgia de luz, espreguiça-se pelas suas avenidas lindas e floridas, passa a noite nos seus cabarets luxuosos, bebendo e cantando, fuma "havanás" nos bungalows do Leblon, joga bridge nos palacetes da Avenida Atlântica, ama nas pensões chics, ouve música no Musical e dança o shimmy por toda a parte – os subúrbios, soturnos e tristes, adormecem estafados (COSTALLAT, 1990, p.75)

As crônicas ainda tinham o gosto repórter de João do Rio, mas pareciam ter trocado o traje de gala por um vestido de melindrosa. Frases curtas e muito suspense conduzem o leitor da macumba nos subúrbios ao frenesi do *Bairro da Cocaína* – que se estendia dos cafés sujos da Lapa às pensões elegantes da Glória, entre prostitutas, marinheiros e taxistas. Sendo assim, nada mais natural do que subir as nascentes favelas e ver o que becos e barracos tinham a oferecer.

As favelas não: a Favela. Era assim chamado o Morro da Providência, descrito em *A Favela que eu vi*. Subindo pela Rua da América, lar dos reis da gazua e do pé-de-cabra, até a localidade da Pedra Lisa, onde o morro começa, o narrador vai conduzindo leitor pelo bairro apoiado na encosta.

O Rio desdobrava-se, com as suas casarias minúsculas, numa extensão imensa. O canal do Mangue era uma reta de palmeiras, pequeninas, como as árvores japonesas. As estradas de ferro, rasgando a cidade de trilhos, pareciam um brinquedo de criança. Na baía, o Minas Gerais tinha proporções de um couraçado de bazar... Estávamos, em plena Favela, fora do mundo... (COSTALLAT, 1990, p. 37)

No Portugal Pequeno, vivem a ex-Taís da Saúde e um estivador português. O Buraco Quente já não sofre mais com Sete Coroas, Camisa, Benedito e outros bandidos desde que Zé da Barra, um mulato alto, forte e de ar simpático, virou dono do morro e tomou conta da situação. A Favela não tem luz, esgoto ou escolas. A década é de 1920; os problemas são os mesmos.

### 3.2.2 Morro da Favela

Foi no tempo em que Favela não era substantivo comum, mas nome de lugar bastante incomum. De início, era o morro da Providência, situado na região portuária entre os bairros da Gamboa e Santo Cristo. Diz a história que, em 1897, soldados que voltaram ao Rio empobrecidos pela campanha de Canudos foram morar naquele morro, rebatizando-o com o mesmo nome daquele que, no sertão baiano, abrigara os seguidores de Antônio Conselheiro na resistência ao Exército. Chamava-se morro da Favela, em alusão ao arbusto muito comum na região. (MOUTINHO, 2009, p.27)

A história do Morro da Favela começa em 1890, com o fechamento do cortiço Cabeça de Porco (FENERICK, 2005, p.104). A Guerra de Canudos (1896-1897) e as reformas urbanísticas do começo do século só vieram agravar o quadro. Quando da construção da Avenida Central, a ordem era impedir que a Favela ficasse visível da nova via. Já na década de 1920, Favela deixava de ser nome próprio para virar cada vez mais comum, se multiplicando em vários cantos da cidade.

Num curto espaço de dez anos, surgem, pois, diversas favelas na paisagem carioca. Em comum, elas apresentam não apenas a localização nas encostas dos morros da cidade, mas também a proximidade de importantes fontes de emprego, tanto no centro como nos bairros residenciais. (...) talvez tenha sido em decorrência desse descrédito das autoridades do período, que o morro passou a ser um sinônimo de liberdade para a prática do samba. Com a expansão das favelas, expandia-se também os lugares de samba. (FENERICK, 2005, p.104)

Com o Centro valorizado por obras de embelezamento, os morros surgiam como alternativa de moradia para os pobres expulsos daquela região. No governo Afonso Pena, uma ação-relâmpago resultou em revolta dos moradores do Morro da Favela. Quando chegou ao Rio em 1926, o antropólogo Gilberto Freyre descreveu a área em seu diário como "restos do Rio de antes de Passos, pendurados por cima do Rio novo" (VIANNA, 1995, p.23). Aos poucos, a Favela ganhava fama.

Blaise Cendrars falara de suas andanças pelo morro da Favela, aonde teria ido sozinho, contra as recomendações do prefeito do Rio de Janeiro (que até colocou à sua disposição um agente policial para acompanhá-lo quando viu que o poeta francês estava mesmo determinado a visitar aquela região "perigosa"). Blaise Cendrars aumenta, para o público da rádio francesa, a dramaticidade de sua narrativa, descrevendo o morro da Favela, que ficava no Centro da cidade e foi demolido, como um lugar onde "se está em plena selvageria" e seus habitantes "não desciam para a cidade quase nunca, salvo para o carnaval" (VIANNA, 1995, p.102)

Quando desce, o povo leva consigo sua música: o Samba. Se lá o ritmo encontrou um lar seguro e acolhedor, por que não devolver a gentileza cobrando das autoridades a preservação daquele espaço que colaborava para sua existência?

### **3.2.3 O Rei do Samba é a Voz do Morro**

Mas é em "A favela vai abaixo" ("ajunta os troço/ vamos embora pro Bangu"), de 1928, que Sinhô mais se mostraria influente. Graças à música que foi um sucesso (à atuação do compositor junto a políticos) evitou-se a demolição do morro da Favela (hoje da Providência), nos arredores da Gamboa, no Rio, incluída na época num plano de remodelação da cidade do urbanista francês Agache. (SOUZA, 2003, p.32)

Considerando-se que o Morro da Providência é uma favela até hoje e que o Samba era um gênero com pouco mais de 10 anos de vida pública em 1928, parece que o carioca José Barbosa da Silva fez um milagre. Com sua música, ele foi capaz de deter o avanço da reforma urbana no Rio de Janeiro do começo do século XX. Algo que nem o mais ferrenho dos críticos conseguiu.

José da Silva era Sinhô, vendedor de pianos e partituras na Casa Beethoven durante o dia e frequentador das festas da Cidade Nova e pianista de bailaricos noite afora (FENERICK, 2005, p.140). Em fevereiro de 1917, seu nome aparecia como arranjador numa nota do JB, que anunciava a apresentação de *Roceiro* (canção que seria a versão original de *Pelo Telefone*), composta por Tia Ciata e outros. Sinhô criou uma máxima que valeria por muito tempo: "Samba é como passarinho: a gente pega no ar" (SODRÉ, 1998, p.40). Mais do que ninguém, ele levou à risca sua lei.

Sátiras, comentários políticos, exaltações de feitos gloriosos ou de valentias, incidentes do cotidiano, notícias de grande repercussão - todos esses motivos temáticos se faziam presentes nas músicas de Sinhô. Havia também os temas polêmicos ou de provocação, assim como os românticos, de excelente qualidade lírica. (SODRÉ, 1998, p.43)

Sinhô compôs canções que atendiam do teatro de revista às modas do fox-trot e ragtime. No samba, misturava essas influências – quando não roubava abertamente composições alheias, como acusava Heitor dos Prazeres em relação a *Gosto que me enrosco* – "O que é dele, mesmo, é a letra da segunda parte" (SODRÉ, 1998, p.87). Sinhô é o fim da inocência no samba e a antropofagia em pessoa: compositor bem-sucedido, usa elementos urbanos e modernos para fazer sua música.

Muito mais afeito ao sucesso comercial, Sinhô não se importava em recolher temas populares das ruas do Rio de Janeiro (juntamente com os temas que ele mesmo compunha) e transformá-los em sambas ou canções de sucesso comercial, misturando-os com o sotaque do maxixe (muito propício para os bailes de salão) ou mesmo com os ritmos estrangeiros de sucesso (FENERICK, 2005, p.211)

Trata-se de um novo estilo. O samba de Sinhô não é mais tão associado a improviso, dança, vida rural e outros aspectos presentes nos tempos de Cidade Nova. Em compensação, mantém o vínculo com o ritmo e fortalece a ligação com a cidade. Suas letras são crônicas sobre as transformações do Rio naquele momento – unindo à alegria do povo, o biscoito fino das elites.

Sinhô se misturou à intelectualidade paulista pós-Semana de Arte Moderna de 1922, entre eles Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Amigo do escritor abolicionista José do Patrocínio, que o idolatrava, ele também foi incensado pelo poeta pernambucano Manuel Bandeira (SOUZA, 2003, p.31)

O chamado Rei do Samba tinha sua nobreza, mas não deixava de ser a voz do morro

Minha cabocla, a Favela vai abaixo  
Ajunta os troço, vamo embora pro Bangu  
Buraco Quente, adeus pra sempre meu Buraco  
Eu só te esqueço no buraco do Caju  
(FENERICK, 2005, p.234)

### 3.2.4 Batucada surgiu

Em 1927, ocorreu no Brasil a primeira gravação elétrica, em disco gravado na Odeon, por Francisco Alves e Orchestra Jazz Pan Americana do Cassino Copacabana. Iniciava-se também, nesse mesmo período, o fim das gravadoras brasileiras - (entre outros motivos, devido à falta de investimentos e a decorrente defasagem tecnológica) - e o estabelecimento da concorrência no país entre as gigantes norte-americanas: como a RCA Victor e a Columbia. (FENERICK, 2005, p.158)

A década de 1920 foi generosa com o Samba. Deu a ele o rádio, que viria a ser seu principal meio de propagação nos anos posteriores e outras inovações técnicas que colaboraram para sua popularização. Uma delas foi a gravação elétrica, que permitiu o registro de um novo tipo de samba com mais percussão. Figura que surgia como grande cantor da época, Francisco Alves gravou no fim de 1927 *A Malandragem*, o primeiro samba de Ismael Silva e companhia (FENERICK, 2005, p.158). Em 12 de agosto de 1928, o compositor do bairro do Estácio fundava com amigos a *Deixa Falar*, primeira escola de samba – espaço por excelência da novidade.

No final dos anos 1920, época em que começou a gravar sambas de Bide e Ismael Silva, Chico Viola (como também era conhecido) já era a estrela mais brilhante no firmamento do rádio e do disco no país. Associando-se à turma do Estácio, catapultou-a para um patamar de prestígio que só mais tarde seria alcançado pelo pessoal da Mangueira e dos outros redutos de samba. (SANDRONI, 2013, p.2)

Entretanto, o primeiro samba gravado da forma característica do novo gênero (com surdos e tambores) foi *Na Pavuna*, de Homero Dornelas e Henrique Foreis, o Almirante. Contando a história de um samba onde só tem gente graúna, a canção faz sucesso no carnaval de 1930 e gera uma onda de músicas parecidas em homenagem a Gamboa, Grajaú, Irajá e Madureira – entre outros. Depois de Sinhô avisar que a Favela vinha abaixo, era chegada a vez dos subúrbios. E junto deles, do Samba – como já apontava Francisco Alves em entrevista ao Malho em 31 de agosto de 1929:

- \_ Qual o gênero de música que mais agrada ao público?
- \_ Não arriscarei uma afirmativa categórica. Mas penso que o samba encontra mais eco na alma popular. É, pelo menos, o que mais se vende.
- \_ Cantar para gravação em discos é trabalho compensador, entre nós?

\_ Sim. E cada dia vai sendo mais. Quando comecei, em 1926 (sic), os meus lucros eram relativamente pequenos. Hoje, posso assegurar-lhe, quando não tenho outra coisa que fazer, vivo com o rendimento das minhas porcentagens fonográficas (CARDOSO JR., 1998, p.26)

Ao que tudo indica, o samba já dava dinheiro no fim da década de 1920. Mas havia artistas da velha guarda contra as mudanças cada vez mais agudas em relação ao gênero original. Um exemplo disso é Sinhô, que se contrapôs à novidade em entrevista ao Diário Carioca em 1930:

A evolução do samba? Com franqueza, não sei se o que ora se observa devemos chamar de evolução. (...) O samba, meu caro amigo, tem a sua toada e não se pode fugir dela. Os modernistas, porém, escrevem umas coisas muito parecidas com marcha e dizem que é samba. E lá vem sempre a mesma coisa: ‘Mulher, Mulher, Nossa senhora da Penha, Nosso senhor do Bonfim. Vou deixar a malandragem, A malandragem eu deixei’. Enfim, não fogem disso” (FENERICK, 2005, p. 230)

Ah, os modernistas, sempre eles... Único sambista que se tem notícia de ter salvo uma com sua música, Sinhô foi vítima de seu próprio veneno. Isso porque o estilo de samba do Estácio ficaria conhecido como samba de morro. De paisagem invisível, a favela se tornou protagonista da música da cidade. E, por coincidência, José Barbosa da Silva falece em meio a essa transformação.

Quando uma violenta hemoptise tisonou de sangue o colarinho alto do magro caboclo (ele não se considerava mulato) na barca Sétima que fazia o trajeto entre a Ilha do Governador e o antigo Cais Pharoux, no centro do Rio, a música popular brasileira perdeu o primeiro ídolo de massa - e o samba, seu autoproclamado rei. (SOUZA, 2003, p.29)

### **3.3 Década de 1930: a ascensão do Samba & da Crônica**

A década de 1930, no Brasil, assiste à implantação daquilo que poderíamos denominar de sociedade de massa (ainda que embrionária). No caso do samba moderno, (...) devido aos novos meios de comunicação (principalmente o rádio), ele foi projetado para grande parte do Brasil, e mesmo para o exterior, de um modo até então inédito. (FENERICK, 2005, p.51)

A década de 1930 começou quando Getúlio Vargas e seus compadres gaúchos apearam seus cavalos no obelisco da avenida Rio Branco em outubro de 1930. Ou talvez um pouco antes, quando em Nova York, a Bolsa de Valores quebrou destruindo fortunas e sonhos em setembro de 1929.

O fato é que os dois acontecimentos são sinais de um novo tempo, no qual as progressivas industrialização e urbanização da cidade e do país vão levar o Samba e a Crônica a patamares de importância nunca antes por eles alcançados. “Milagres de simplificação e naturalidade” (CANDIDO, 1981, p.16) darão aos dois gêneros um frescor que os colocará ao alcance de todos.



Acho que foi no decênio de 1930 que a crônica moderna se definiu e consolidou no Brasil, como gênero bem nosso, cultivado por um número crescente de escritores e jornalistas, com os seus rotineiros e os seus mestres. Nos anos 30 se afirmaram Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade (CANDIDO, 1981, p. 17)

### 3.3.1 O Enterro de Sinhô

Se não fôsse muito esquisito comparar cidades com mulheres, eu diria que o Recife tem o físico, a psicologia, a graça arisca e seca, reservada e difícil de certas mulheres magras, morenas e tímidas. Porque, não repararam que há cidades que são o contrário disso? Cidades gordas, namoradeiras, gozadonas? O Rio, por exemplo (BANDEIRA, 1958, p.166)

*Crônicas da Província do Brasil* foi lançado em 1936. É uma compilação de artigos escritos às pressas no começo da década pelo poeta pernambucano Manuel Bandeira para os jornais *A Província do Recife*, *Diário Nacional* (São Paulo) e *O Estado de Minas*. Mais nacional, impossível. Mas apesar do nome e das publicações, a obra vem recheada de Rio de Janeiro.

A cidade está nas comparações (entre a Festa do Bonfim e o Carnaval da Praça Onze), nas metáforas – as luzes do Rio são como um “automóvel de noturno de novo-rico” (BANDEIRA, 1958, p.123) –, na análise da conversa mole que reina nos velórios cariocas (e sobra nas páginas do livro) e nas linhas sobre a poesia que sobrevive anônima nas ruas do então Distrito Federal.

Todos os dias a poesia reponta onde menos se espera: numa notícia policial dos jornais, numa tabuleta de fábrica, num nome de hotel da Rua Marechal Floriano, nos anúncios da Casa Matias. . . Poesia de todas as escolas. Parnasiana: “Fábrica Nacional de Artigos Japoneses” (não sei se ainda existe, era na Praça da República). “Surréaliste”: “Hotel Península Fernandes” (ao meu primo Antoninho Bandeira, que perguntou ao proprietário português: “Por que Península Fernandes?”, respondeu o homem: “F ’mandes porque é o meu nome, e Península porque é bonito!”) (BANDEIRA, 1958, p.234)

Se a crônica vestia traje de gala em João do Rio e vestido de melindrosa na década de 1920, aqui ela finalmente usa bermudas. Bandeira é contra o deslumbramento bobo pelas coisas do país dos primeiros anos da república – como na Favela de Costallat. Era hora de mergulhar no que o Brasil tinha de brasileiro – fosse a língua falada nas ruas (e suas diferenças em relação àquela que era escrita, que deviam ser combatidas) ou as igrejas da Bahia. A singeleza devia vencer a afetação.

Os modernistas da literatura, após um breve período de treino técnico em que refletiram a sensibilidade dos poetas europeus de vanguarda, puseram-se de repente

a considerar “em que maneira a terra é graciosa” ... E foi então uma verdadeira corrida para aproveitar tudo. (BANDEIRA, 1958, p.152)

Uma das crônicas narra o enterro de Sinhô em 1930. Sinhô que Bandeira conhecera em outro enterro, o de José do Patrocínio Filho, herdeiro do grande abolicionista, na Igreja do Rosário dos Pretos – no qual o sambista contava sobre a serenata que ele e o morto fizeram um dia sob a janela da atriz Lia Binatti; Sinhô que Bandeira vira pela última vez, "quase inteiramente afônico" (BANDEIRA, 1958, p. 162) tocando *Não posso mais, meu bem, não posso mais* e tomando Madeira R na casa de Alvaro Moreyra; Sinhô que Bandeira foi ver ser velado no hospital Hahnemaniano, no Estácio, pertinho do Mangue – "à vista dos morros lendários" (BANDEIRA, 1958, p. 162) e dos olhos do "velho Oxunã da Praça Onze, um preto de dois metros de altura" (BANDEIRA, 1958, p. 162), entre malandros, soldados, marinheiros, prostitutas, cafetinas, motoristas, macumbeiros, "pretinhos dos choros dos botequins das ruas Júlio do Carmo e Benedito Hipólito, mulheres dos morros, baianas de tabuleiro, vendedores de modinhas" (BANDEIRA, 1958, p. 162) e todos os sambistas de fama; Sinhô que morreu da tuberculose que não matou Bandeira; Sinhô que Bandeira faz crer que era a cidade em pessoa, pois só ela mereceria enterro tão bonito.

Sinhô para toda a gente era uma criatura fabulosa, vivendo no mundo noturno do samba, zona impossível de localizar com precisão, — é no Estácio mas bem perto ficam as macumbas do Encantado, mundo onde a impressão que se tem é que ali o pessoal vive de brisa, cura a tosse com álcool e desgraça pouca é bobagem. Assim, quando Sinhô parava num acesso, ia-se buscar uma boa lambada de Madeira e o fato é que a tosse passava. (BANDEIRA, 1958, p.197)

Enquanto Bandeira chorava a morte do amigo que "era o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas, a sociedade fina e culta às camadas profundas da ralé urbana" (BANDEIRA, 1958, p. 162) com todo lirismo, um novo samba surgia. Discípulo de Sinhô que cantava quase falando (o oposto do potente Chico Alves), Mário Reis tocava nas rádios. O gênero se renovava ali mesmo onde Rei do Samba foi velado, pelas ruas do Estácio, no violão de Ismael Silva e amigos. O legado de Sinhô foi uma música que versava sobre a cidade, seus personagens e contra-tempos.

Este novo tipo de música, cuja história se confunde com a história do próprio rádio, não conservava mais a autenticidade & a brejeirice das canções folclóricas ou das modinhas regionais (...) Possuía uma natureza indisciplinada & uma vocação amalgâmica, isto é, uma tendência a misturar formas nacionais com formas estrangeiras & a incorporar, sem qualquer resistência, as influências circunstanciais da moda do progresso tecnológico, das outras modalidades artísticas, dos acontecimentos sócio-culturais (TATIT, 1986, p.1)

### 3.3.2 Deixa falar: o samba da avenida chega ao rádio

O samba feito à moda do Estácio de Sá – cujos principais criadores foram Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide e Marçal – firmou-se rapidamente como o samba carioca por excelência. (...) Essa criação se deu no final dos anos 1920 e início dos 1930, concomitantemente aliás à criação do respectivo concurso carnavalesco. (SANDRONI, 2013, p.2)

Depois da fundação da Deixa Falar em 1929, as coisas caminharam rápido. Já naquele ano, o desfile da agremiação foi aberto ao som de clarins por uma comissão de "cavalos cedidos pela polícia militar" (TINHORÃO *apud* VIANNA, 1995, p.124). Em visita ao Brasil, a dançarina Josephine Baker ganhou de presente uma feijoada na Confeitaria Colombo.

Mais uma vez, a imprensa prestigia o gênero. Em 1933, o jornal *O Globo* patrocina o desfile organizado pela Prefeitura, criando regras como a obrigatoriedade de uma ala das baianas. Dois anos depois, o respeitado maestro Heitor Villa-Lobos já tocava samba em suas apresentações de canto orfeônico. Muita coisa em pouco tempo, tudo rápido demais. E não parou por aí:

E em 1936 um samba da escola Mangueira foi incluído na edição especial da Hora do Brasil transmitida diretamente para a Alemanha nazista. Gostaria de saber qual foi a reação dos ideólogos da "supremacia ariana" (que ainda acalentavam a esperança de algum pacto com o governo brasileiro) diante daquela batucada afro-brasileira. (VIANNA, 1995, p.126)

Porém, desfile naquele tempo era coisa diferente. "Cada escola cantava três sambas, e não apenas um como a partir de 1940" (SANDRONI, 2013, p.1). Com refrão cantado em coro e um solista improvisando os versos, as canções não tinham tema fixo – nem o desfile apresentava um enredo. E nada de microfones: tudo era feito no gogó. Com muito menos gente do que hoje, é claro. No meio da confusão, os bambas de cada escola, como o jovem Cartola e o já lendário Paulo da Portela – que exigia da gente de Oswaldo Cruz pés e pescoços ocupados, ou seja, sapato e gravata.

Essa imposição, por assim dizer, de Paulo da Portela, feita aos sambistas de sua comunidade, expressa bem o desejo de querer integrá-los na sociedade. Paulo da Portela, como uma liderança reconhecida em toda Portela (a escola de samba), sabia que “o exemplo precisava vir de cima”, e ele nunca andou sem seu terno e gravata, chapéu e sapatos. Paulo queria mudar, perante as classes mais altas, a imagem do sambista “marginal”. (FENERICK, 2005, p.125)

É bom lembrar que, apesar de todo glamour, ainda estamos em tempos de afirmação. Muita gente não gosta de samba e cabe aos mestres do gênero a busca pela aceitação social da novidade musical. Aos sambistas do morro, vem se juntar uma juventude remediada formada em bairros

como Vila Isabel, bairro que no "final dos anos 20 e início dos anos 30 seria comparável à Ipanema dos anos 60 em matéria de boemia artística de classe média" (VIANNA, 1995, p.121).

Compositores como o poeta e jornalista Orestes Barbosa, o desenhista e jornalista Nássara, o autor teatral e advogado Mário Lago, o advogado e radialista Ari Barroso, o estudante de medicina Noel Rosa, entre outros, para os quais o samba urbano carioca passou a ser visto como uma das trincheiras da cultura nacional, debateriam ao longo dos anos 1930, cada qual ao seu modo, o padrão estético que o samba e a conduta perante a sociedade que o sambista deveriam ter para serem o *mais nacional* possível e o *mais respeitável* possível, respectivamente. (FENERICK, 2005, p.66)

Afinal, os ventos estavam a favor. O *crack* financeiro fez com que as multinacionais investissem no Brasil, o que gerou a evolução tecnológica retratada nas gravações elétricas e outras inovações. O barateamento dos aparelhos aumentou o mercado do disco e as gravadoras começaram a apostar em cantores locais – caso de Carmem Miranda, lançada nesse período. Em 1932, uma lei liberou a propaganda no rádio. A partir dali, o samba invadiria a casa de milhões de brasileiros.

Nada mais propício para o samba carioca, mais tarde tido como brasileiro, finalmente se definir como estilo musical. Em sua própria cidade, já havia as rádios, as gravadoras e o interesse político que facilitariam (mas não determinariam – isso é outro problema) sua adoção como nova moda em qualquer cidade brasileira. O samba tem "tudo" a seu dispor para se transformar em música nacional. (VIANNA, 1995, p.110)

Essa era a situação em 14 de fevereiro de 1932, quando Geraldo Casé lançou seu programa de rádio, inspirado pela BBC e outras emissoras estrangeiras (FENERICK, 2005, p.169). A ideia era transmitir duas horas de música popular e mais duas de erudita. Mas o sucesso da primeira metade, anunciado pelo toque incessante dos telefones na Rádio Philips, mostrou qual era o caminho a ser go, o Programa Casé tornou-se um sucesso e, em breve, o mesmo aconteceria com um de seus contra-regras, que tocava violão, tinha o queixo meio estranho e morava em Vila Isabel.

### 3.3.3 Rua Teodoro da Silva, 130

Era um chalé modesto, na rua Teodoro da Silva, 130, em Vila Isabel (RANGEL, 2007, p.162). Viveu ali a vida inteira um tal Noel, aluno nada exemplar mas muito irreverente do colégio São Bento. Depois de crescido, foi cursar medicina, mas não durou muito tempo – largou a faculdade no primeiro ano. Cerveja preferida: Cascatinha. Aos 19 anos, escrevia sonetos. Entre os 22 e os 26, estava nos morros, compondo sambas com cerca de 15 compositores negros.

Ah, sim: Noel era branco.

A mania de batuque começou ao ouvir *Na Pavuna*, sucesso de Almirante, colega do tempo do Bando dos Tangarás, lançado em 1929. No meio do ano, Noel Rosa lançava seu primeiro samba.

Com que roupa?, samba magistral, foi gravado pelo próprio Noel, com acompanhamento de um simples violão e um cavaquinho, obtendo estrondoso sucesso. Fazia referência a uma expressão comum nas conversas das esquinas. Era a negativa clássica do "pronto", quando se tratava de dinheiro: "Com que roupa?" (SODRÉ, 1998, p.103)

Noel Rosa pode ser considerado um modernista do samba (daqueles que Sinhô já execrava em 1929). Feito um Oswald de Andrade, o sambista usa e abusa da paródia, da metalinguagem e da sátira em suas letras. Como um Mário de Andrade, fala a língua do povo em suas músicas e escreve as coisas do dia a dia. Num de seus sambas, desanca o anglicismo em voga no seu tempo – o que lhe valeu um elogio do cronista-sambista-nacionalista Orestes Barbosa: "eu trocaria toda minha obra por um só verso deste samba: É brasileiro, já passou de português" (FENERICK, 2005, p.67).

Em outro, transforma em canção uma conversa de botequim. No chamado do garçom, oculta a síncope: novidade melódica do samba do Estácio. Por trás da letra, um Rio em transformação: estão ali as mesas do Café Nice (do qual Noel não gostava), a descontração e a malandragem do carioca utópico e um novo estilo de vida em harmonia com a cidade grande.

A letra praticamente contém todos os aspectos do mito da vida carioca: da média a cerveja; do sol ao futebol; do bicheiro ao fiado. Nunca se poderá saber ao certo o quanto essa canção terá contribuído para criar o mito, isto é, a ideia que o carioca faz de sua própria vida. Mas talvez não haja outro espelho em que o carioca goste tanto de se mirar. (BOSCO, 2010, capítulo 8)

A sofisticação do botequim e sua média, pão bem quente com manteiga à beça e copo d'água bem gelada contrasta com a rusticidade rural e acolhedora das casas das tias baianas sem ser nem melhor nem pior, apenas diferente. A ideia de um samba sobre um espaço de socialização se opõe ao confinamento do gênero – seja em guetos ou camburões. Noel está acariocando o ritmo, levando o samba para a rua. A cidade é a nova estratégia de assimilação do samba. Mais do que a cidade, a Zona Norte: habitat natural do novo sambista – sem a imagem ameaçadora dos morros.

Os sambistas passaram a utilizar o samba (moderno) para representar a cidade no contexto brasileiro e no exterior. Vários sambas foram feitos em homenagem ao Rio de Janeiro, destacando seus bairros boêmios (como a Lapa), seus subúrbios (Vila Isabel) e morros (Mangueira, Salgueiro, Oswaldo Cruz – de onde sairia a escola de samba Portela -, etc.) (FENERICK, 2005, p.251)

Em lugares como Mangueira e Oswaldo Cruz, Noel Rosa aprendeu o ritmo do Estácio com o qual cantou todos os cantos da cidade. Saudou as nascentes escolas de samba, mas nunca nem falou em Cidade Nova ou nada parecido – o que não é defeito, mas uma opção. Embora tenha feito fama às custas de onde morava e fosse de um bairrismo cego, o compositor tem apenas três sambas tratando sobre Vila Isabel. Acontece que os três são históricos e geniais.

### 3.3.4 Lá em Vila Isabel...

Corria o ano de 1933. Onze anos após a primeira transmissão, as rádios se multiplicavam – o que levou os empresários a formarem a Confederação Brasileira de Radiodifusão para resguardar o setor. O órgão tinha poder de censura e não tardou a aplicá-lo. Em 10 de outubro daquele ano, *Lenço no Pescoço*, de Wilson Batista, teve a execução proibida (FENERICK, 2005, p.69).

O samba de Wilson Batista, gravado por Silvío Caldas em 1933, é uma apologia ao malandro com navalha no bolso, ao malandro que se orgulha de sua valentia, ao malandro bom de briga. (...) Neste samba temos a descrição da indumentária do malandro, o “chapéu do lado”, o “lenço no pescoço”, o “tamanco arrastando” e a “navalha no bolso”. (...) Orgulhoso desse seu modo, o malandro recrimina os otários que trabalham e continuam na miséria (FENERICK, 2005, p.241)

Noel Rosa tinha o samba por ofício e não deixou barato. Logo lançou *Rapaz Folgado*, onde afirma que “malandro é palavra derrotista que só serve para tirar todo o valor do sambista” (PAIVA & EGYD, 1956, 2-A). Jovem compositor, Wilson Batista conta-ataca com *Mocinho da Vila*, no qual considera injusto o comentário e diz que “fala de malandro quem é otário” (PAIVA & EGYD, 1956, 3-A). Noel responde com aquele que se tornaria um de seus clássicos (*Palpite Infeliz*) e sintetiza seu projeto artístico num verso: “A Vila não quer abafar ninguém. Só quer mostrar que faz samba também” (PAIVA & EGYD, 1956, 4-A). Foi o ponto final da briga. Por um tempo.

Já em 1935, Noel compõe um samba para Leila, rainha da primavera de seu bairro (BOSCO, 2008), em parceria com Vadico. Paulistano da rua Vasco da Gama, no Brás, ele gravava com Chico Alves na Odeon em 1932 quando conheceu o compositor carioca. No mesmo dia, tocou para Noel ao piano uma melodia que os dois juntos transformariam em sucesso (*Feitio de Oração*).

Três anos depois, lá estavam eles outra vez. A nova estripulia poética era *Feitiço da Vila*.

[...] a letra do samba de Noel trazia elementos novos para a compreensão das transformações pelas quais o samba passava naquele momento. Noel diz que em Vila Isabel o samba tem o feitiço e enfeitiça a quem o ouve, como anteriormente. Porém, é um feitiço diferente, é um feitiço decente, o que de antemão já denota uma preocupação com a aceitação social. (FENERICK, 2005, p.248)

Wilson Batista ainda tentou revidar com *Conversa fiada* – "É conversa fiada dizerem que o samba na Vila tem feitiço" (PAIVA & EGYD, 1956, 3-B) – e *Frankstein da Vila*, ataque pessoal em forma de samba que brinca com o aspecto visual de Noel – que tinha um defeito no queixo em função do parto feito a fórceps. De nada adiantou. Assim como a cidade fez um dia, agora o samba civilizava-se. Ousadia e malandragem cediam espaço a respeito e profissionalismo – bem ao gosto dos interesses do Governo Vargas.

### 3.3.5 Estado Novo: por um Brasil brasileiro

No dia 12 de setembro de 1936, às 21 horas, e ao som dos acordes de Luar do Sertão, a voz de Guimarães anunciaria:

“- Alô, alô Brasil! Aqui fala a Rádio Nacional do Rio de Janeiro!”

A Rádio Nacional, desde o ano de sua fundação (1936), começaria a assumir a liderança das transmissões radiofônicas. (TAVARES, 1999, p.80)

A Rádio Nacional foi fundada pelos donos do jornal *A Noite*, que divulgava o veículo em suas publicações – como as revistas *A Noite Ilustrada* e *Carioca*. E assim foi até 8 de março de 1940, quando Vargas encampou a PRE-8 por meio da lei nº2.073 (FENERICK, 2005, p.176-177). A partir de então, investimentos estatais e privados permitiram a compra dos melhores aparelhos disponíveis na época e levaram a emissora aos quatro cantos do Brasil e até outros países.

Entre as cinco maiores rádios do mundo, a Nacional chegou a transmitir programas em quatro idiomas diferentes e era um veículo privilegiado para que o Estado Novo divulgasse aos povos civilizados seu projeto de "civilização brasileira" – no qual o samba foi logo incluído.

De acordo com os números apresentados por Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano, no período de 1931 a 1940, o samba “torna-se nosso gênero mais gravado, ocupando 32,45% do repertório registrado em disco (2176 sambas em um total de 6706 composições). Menor, mas também expressivo, é o número de marchinhas (1225) que, somado ao dos sambas, atinge o total de 3401 fonogramas, ou seja 50,71% do repertório gravado”. (FENERICK, p.58, 2005)

Tanto samba quanto marchinha são gêneros ligados ao carnaval, festa maior dos brasileiros e alvo preferencial da ditadura de Vargas para difundir sua obsessiva ideia de ordem. Um exemplo disso é a determinação de que os sambas-enredo tivessem temas históricos, didáticos ou patrióticos. Além disso, o modelo de carnaval carioca (com escolas de samba e outras características até então regionais) foi exportado para outros estados, sufocando expressões regionais importantes. Tudo isso em favor de uma "unidade nacional" até hoje largamente discutível e discutida.

Usou-se o Samba para forjar-se um Brasil. Assim, quando Walt Disney visitou o Rio em 1941, teve Paulo da Portela como seu cicerone e visitou a quadra da Mangueira – inspirando-se no passeio para criar seu único personagem brasileiro, o Zé Carioca (papagaio malandreado, cordial e boa praça (FENERICK, 2005, p.125). O que era espontâneo em 1922 ganhou ares oficiais a partir de 1937. Ser brasileiro não era mais um prazer, mas uma obrigação. E aí daqueles que o quisessem ser de forma errada, longe das ideologias do trabalho e da ordem.

A polícia do Estado Novo, com o coronel Etchegoyen à frente, em nome da moral e dos bons costumes, havia dado uma coça em malandros, prostitutas, boêmios e gigolôs, misturando tudo no mesmo saco de gatos e deixando à míngua, assustados, os grandes cabarés e dancings da Central, da Mem de Sá e da Cinelândia. Acabou com o lenocínio, esvaziou as pensões, perseguiu cafetinas, deixou o Manguê a meia-bomba. (SANTOS, 2006, p.52-53)

Além de esvaziar a Lapa, no fim da década de 1930 o governo deu início às obras da atual avenida Presidente Vargas, matando outro ponto vital do velho samba: a Praça Onze. Antes porém, o batuque foi combatido pela polícia, que o considerava violento. Com o advento do Estado Novo e a criação do DIP, em 1937, os sambas passavam pelo crivo da censura: nada de malandragem e de navalhadas, agora só existiam "bons moços", dispostos a aceitar os "pedidos" do dr. Lourival Fontes. (RANGEL, 2007, p.157)

Num universo tão ligado a princípios como ordem e respeito, faz sentido que artistas como Noel Rosa saiam de cena. O compositor morreu aos 27 anos incompletos e deixou mais de 300 composições. Foi vítima de tuberculose como Sinhô, seu antecessor direto na linhagem dos grandes do samba. Se o primeiro levou o ritmo aos salões, o segundo acompanhou sua jornada rumo aos lares pelas ondas do rádio e o princípio do seu apogeu. Veja como Almirante narra a morte do amigo – enterrado na sepultura 5.777 da quadra 43 do cemitério do Caju (RANGEL, 2007, p.173):

No dia 4 de maio de 1937, faleceu Noel Rosa, em seguida a forte hemoptise. Seu irmão, Hélio, que assistiu aos seus últimos instantes, conta que, por volta das nove e meia da noite, notou que Noel abria os olhos, esgazeadamente, dizendo em voz quase imperceptível: "Estou me sentindo mal. Quero virar para o outro lado..." O irmão o ajudou. Ao se movimentar, a mão de Noel se estendeu para a mesinha de cabeceira e, como que obedecendo a um tique nervoso, ficou batendo pancadas surdas sobre o tampo, ritmadas, esmorecendo, ralentando. Por fim, a mão se imobilizou. Estava morto o filósofo do samba. (SODRÉ, 1998, p.105)

Há ainda uma outra versão da morte, igualmente musical e romântica, contada por dona Lindaura, viúva de Noel:



Aconteceu assim: Orestes Barbosa e o dr. Renato Batista (pai de Linda e Dircinha) estavam em nossa casa. O dr. Renato tocava violão. Noel, com a cabeça pousada em meu colo, ouvia. Quando a música terminou, ele não disse nada. Levantei-lhe a cabeça e ela tombou, mole. Noel estava morto. Tivera um colapso cardíaco (RANGEL, 2007, p. 173)

Ainda em meio a esse cenário de transformações, Francisco Alves grava em 1939 *Aquarela do Brasil*. A composição de Ari Barroso é considerada fundadora do subgênero que ficou conhecido como samba-exaltação. Essa nova categoria do ritmo continha letras nacionalistas e arranjos grandiloquentes. Naquele mesmo ano, Carmem Miranda tomava um avião rumo ao sucesso viajando para os Estados Unidos e começava na Europa a Segunda Guerra Mundial.

No mundo da crônica, a década de 1930 é marcada pela morte dos últimos beletistas, como Humberto de Campos e Coelho Neto (ambos em 1934), além de Alberto de Oliveira (já em 1937). Ao mesmo tempo, surgem inovadores do gênero – como o supracitado Manuel Bandeira e outros.

Assim, em 1936, estreia em livro aquele mesmo jovem que visitara, sem nenhuma espécie de preconceito literário, o companheiro de profissão Humberto de Campos. E é esse jovem - que, na época da Semana de 22, tinha apenas 9 anos de idade - quem vai tornar-se o divisor de águas da crônica do século XX e o cronista maior da modernidade: Rubem Braga. (BENDER & LAURITO, 1993, p.40)

#### 4. Anos dourados

Quem quiser compreender o que aconteceu no Rio de Janeiro entre 1940 e 1970 deve escutar *Rio Antigo*, composição de Chico Anysio gravada por Alcione em *Gostoso Veneno*, disco de 1979. A letra da canção é uma daquelas que justifica a tese aqui defendida de que o Samba é irmão gêmeo da crônica e de que ambos estão entre as formas mais cariocas de jornalismo. No caso, a notícia é uma cidade que já não existe mais e seus personagens, evocados pela saudade do poeta.

Num Rio sem aterro ou metrô, reinam o bate-papo na esquina, o samba sincopado e a sensação sincera de que se está no melhor lugar do mundo. Do bonde 12 de Ipanema aos encontros amorosos no Hotel Leblon, o trovador documenta tudo em seu desejo de ver "o ontem no amanhã".

Estão ali documentadas a descoberta da Zona Sul pelos cariocas na década de 1940 (registrada em crônicas de Rubem Braga e sambas de Braguinha e Caymmi), a Copacabana envolta em nuvens de fumaça da década de 1950 (templo dos cafajestes e musa dos retratos apaixonados de Antônio Maria) e a Bossa Nova (com as letras e crônicas de Vinícius, seus colegas e parceiros).

O samba de Chico Anysio sobre o Rio com que sonha tem espaço até para lembrar do bom humor de Sérgio Porto, do bife do Lamas e muitas coisas mais. Mas o mais importante é que ele retrata com muito mais precisão e concisão o que tentaremos descrever nas páginas a seguir.

##### 4.1 Lapa, Praça Onze e adjacências: o Rio do começo dos anos 1940

O Rio de Janeiro de 1940 já estava confuso. Demole-se o morro de Santo Antônio, ampliam-se os jardins da Glória, inventa-se a Esplanada do Castelo. [...] A cidade tinha 1.764.411 habitantes. Quase todos cantavam que o passarinho do relógio estava maluco, achavam que Elvira Pagã era uma uva e fingiam não ver, no prédio moderninho do MEC, que Carlos Drummond de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda bancavam os antigos e se estapeavam, óculos quebrados, por causa de um xodó comum. (SANTOS, 2006, p.21-28)

Enquanto um Pixinguinha trêmulo de pinga trocava a flauta pelo sax, a cidade inteira fumava *Pour La Noblesse*, lia a *Reader's Digest*, vestia óculos *Ray-Ban* e tomava água gasosa com hidrolitol para combater a ressaca (SANTOS, 2006, p.21-28). Reflexos da guerra, que americanizou o cotidiano do começo da década de 1940. O samba, "pão-nosso cotidiano de consumo cultural" (VIANNA, 1995, p.29) era alvo da preocupação dos puristas. Se nos tempos do Sinhô ele era aberto a influências, agora ele tinha que preservar suas raízes. Afinal, tornara-se um símbolo nacional.

Em 1944, o Brasil enviou sua força expedicionária (FEB), um contingente de 25 mil homens, a monte Castelo, na Itália. Em uma daquelas noites tenebrosas, na volta de uma patrulha, um nervoso soldado virou para o sentinela e disse: "Esqueci a senha.

Mas sou brasileiro, não está vendo?” Então o sentinela, engatilhando a arma, ordenou: “É brasileiro? Canta um samba.” E o expedicionário cantou, de pronto, um samba de Ataulfo Alves e Mário Lago: “Covarde sei que me podem chamar/ porque não guardo no peito esta dor/ atire a primeira pedra ai ai ai/ aquele que não sofreu por amor...”, livrando sua pele. (DINIZ, 2006, p.145)

Do lado de cá do Atlântico, as batalhas de confete e serpentina eram ao som de sambas que falavam das coisas do então Distrito Federal. Em 1941, o sucesso do carnaval foi *O trem atrasou*, de Artur Vilarinho, Estanislau Silva e Paquito – na qual um operário avisava ao patrão sobre o defeito nos trilhos da Central. É sempre bom lembrar: ainda estamos na era Vargas. No ano seguinte, Herivelto Martins e Grande Otelo compuseram o adeus à velha Praça Onze, que seria extinta para construção de uma avenida com o nome do presidente. E tudo isso sem falar na Lapa.

A Lapa vem sendo cultuada em música há mais de três quartos de século. [...] Antes, quando estava em seu apogeu, porque era bom cantá-la, era preciso homenageá-la em letra e música. Depois, quando um coronel moralizador fechou seus inferninhos, perseguiu seus malandros, mandou embora suas mulheres, porque era imperioso lembrá-la com saudade. [...]

No orgulho de Wilson Batista: "Foi na Lapa que eu nasci/ Foi na Lapa que eu aprendi a ler/ Foi na Lapa que eu cresci/ E na Lapa eu quero morrer" [...]

Na homenagem do mesmo Wilson aos malandros que ele, malandro de segundo time, gostaria de ter sido... "Lapa dos capoeiras/ Miguelzinho, Camisa Preta,/Meia-Noite e Edgar/ Lapa, minha Lapa boêmia/ A lua só vai pra casa/ Depois do sol raiar" [...]

No profético otimismo de Herivelto (outra vez ele) e Benedito Lacerda: "A Lapa está voltando a ser a Lapa/ A Lapa, confirmando a tradição/ A Lapa é o ponto central do mapa/ Do Distrito Federal... Salve a Lapa!". (MÁXIMO *apud* MOUTINHO, 2009, p.35)

O bairro do centro do Rio continuava a ser o velho caldeirão que desde a década de 1920 fascinava malandros e intelectuais, sambistas e cronistas. Em 1940, houve uma nova investida da polícia na região – dessa vez, contra o Mangue, bordel glorificado pelas tintas de Di Cavalcanti. Por sorte, ele não era o único. Outras casas, como a pensão Imperial (onde a anfitriã Chouchou deu origem a gíria para mulher bonita), seguiam abertas. Mas, aos poucos, era inevitável: a Lapa ia entrando em decadência para dar lugar a novos pontos de encontro aos artistas amantes do Rio.

#### 4.1.1 Hollywood e a guerra: a crônica de Vinícius de Moraes

Na madrugada do dia 6 de junho, a pacífica travessa Santa Amélia, sita em Copacabana, foi despertada por gritos femininos próximos da alucinação. Assustados, acorreram os moradores para se deparar com o espetáculo de uma mulher, uma francesa que, debruçada de sua janela, clamava para o céu noturno, como o clarim da liberdade:

– *Brésiliens! Réveillez-vous, brésiliens! L'Europe a été envahie! Vive la France! Réveillez-vous, brésiliens!* (MORAES, 2001, p.22)

Na crônica *O 6 de junho* (escrita em 1944), o então poeta, cronista e diplomata Vinícius de Moraes narra os acontecimentos da noite em que o Brasil ficou sabendo da invasão da Normandia, o famoso Dia D. Nela, mulheres que se telefonam, velhinhos infartam em Santa Teresa, casais trocam de bem, parturientes encruadas dão à luz, poetas reencontram a inspiração: tudo por conta da manobra, que terminou sendo essencial para todo o processo que levou ao fim da guerra em 1945.

Findo o conflito, Vinícius se mudou para Hollywood no ano seguinte. Mesmo de lá, não deixou de mandar notícias – como mostra *Meu Deus, não seja já*, crônica de dezembro de 1946. A essência do texto é a saudade das coisas do Brasil. Mais precisamente, das coisas do Rio; Mais precisamente ainda, do céu azul de maio da rua Araújo Porto Alegre, no Centro, onde ficava o Vermelhinho – embaixada oficial da intelectualidade carioca daquele tempo.

No velho Vermelhinho as mesas eram ocupadas por escritores, jornalistas, pintores, gente do palco e estudantes de belas-artes. Suas figuras mais constantes eram Santa Rosa, com o cigarro pendurado na boca, Rubem Braga, Lúcio Rangel, Flávio de Aquino... O poeta João Cabral costumava chegar, conversar um pouco e, já alegando dor de cabeça, dar um pulo à farmácia Normal. Os artistas pretos – Heitor dos Prazeres, Ismael Silva, Solano Trindade, Abdias Nascimento – sentiam-se em casa naquelas cadeiras de vime, assim como os estrangeiros trazidos pela guerra. [...] Mas o papel principal do Vermelhinho cabia a Vinicius de Moraes. (CAMPOS, 2013)

Como se vê, samba e crônica continuavam bebendo lado a lado. Consta ainda que Carlos Drummond de Andrade, funcionário do vizinho Ministério da Educação, costumava passar de fininho pelo Vermelhinho – ele também, um belo cronista, como Bandeira e Vinícius. O lirismo arrebatado – frequente nos poetas que aderiram à crônica não poderia faltar ao último.

Ó meninas em flor da pátria minha, que amores não sois vós! Gaveanas discretas; Leblonenses e Ipanemenses bicicletantes; Copacabanenses louras e salgadas; Botafoguenses familiares, de olhos íntimos; Cateteanas e Flamengas futingueiras, eternas pensionistas; Laranjeirenses calmas e bucólicas; moças da Glória, que nunca se sabe; jovens cidadinas, funcionárias de caixas e pensões, arquivistas, secretárias, datilógrafas [...] E as grandes, bovaryanas bem-amadas, as grandes bem-amadas da Tijuca! Não há dúvida, nisso tudo entra muito de lirismo – mas não é o lirismo a expressão indizível da beleza?(MORAES, 2001, p.43)

O sofrimento do poeta faz todo sentido. Afinal, o Rio de Janeiro e o país passavam por uma imensa transformação enquanto ele cheirava de perto os cabelos da ofídica Marlene Dietrich.

Sobretudo depois de 1945, com o término do Estado Novo, até o período de 1964-1968, o país vivencia a primavera de uma esfera pública literária e política em que intelectuais de variado porte e formação dedicam-se a uma febril discussão sobre os destinos do país. O Rio de Janeiro é, então, o coração do Brasil. (RESENDE, 2001, p.60)

#### 4.1.2 Braga

Ninguém pode amar mais do que eu esta cidade do Rio de Janeiro. Ó grande beleza de cidade, ó cidade que é vinte, trinta, quarenta cidades imprevistas, uma infiltrada na outra, esta mais colonial que Ouro Preto, aquela mais nova que Goiânia, uma de alta montanha, uma de oeste de Minas, uma toda de praia, outra de casarões de arvoredo – ó ruas estranguladas entre mares e morros, recantos e esplanadas, cartões-postais baratos e segredos de esquinas sutis, avenidas afogadas em sol e ladeiras de húmus esquecidos – cidade de minhas tantas agonias e felicidades, palcos de velhas inquietações, canais de silenciosa aventura, blocos de cimento que me esmagaram, praças de humilhações, arrabaldes de exaltações líricas – minha medíocre história anda escrita em tuas ruas e nenhuma entre as cidades é mais formosa do que tu, nem sabe mais coisas de mim. (BRAGA, 2013, p.110)

Rubem Braga vivia no coração do Brasil em 1943, quando escreveu as linhas acima. Nascido em Cachoeiro do Itapemirim em 12 de janeiro de 1913, o mais cronista dos cronistas foi um menino caçador de passarinhos, meia-esquerda nas peladas e introspectivo. Chegou ao Rio com 14 anos. Daqui, escreveu em 1929 as primeiras crônicas para o *Correio do Sul* (jornal de sua família), antes mesmo de ingressar na Faculdade de Direito, que terminou concluindo em Minas.

Passou 1932 escrevendo crônicas para o *Diário da Tarde* e no mesmo ano cobriu para o *Diário de São Paulo* a Revolução Constitucionalista no *front* da Mantiqueira, onde conhece Juscelino Kubistchek. Em 1933, transfere-se para o *Diário de São Paulo*; Em 1935, volta ao Rio (trabalhou no *Diário da Noite* e *O Jornal*) e vai ao Recife – onde funda a *Folha do Povo*; Em 1936, lança o primeiro livro (*O Conde e o Passarinho*); Em 1938, funda a revista *Diretrizes*.

O ponto de encontro do pessoal de *Diretrizes* era o Amarelinho, um bar na Cinelândia que ainda hoje resiste à passagem do tempo, com suas mesas na calçada. [...] Não me considerava um bom redator, não conhecia a fundo o idioma, e me retraía diante dos grandes nomes que haviam aderido à ideia. Um deles era foi o Rubem Braga, meu grande amigo naquela época, que escrevia magnificamente. Rubem criou uma seção com o título 'O homem da rua', que abrigaria crônicas maravilhosas. (WAINER, 1987, p.50)

Até aqui, estamos falando de um jornalista comum. Mas a vida de Braga começa a se mudar em 1944, quando ele cobre a guerra pelo *Diário Carioca*. De lá, ele escreve crônicas que chegam com dias de atraso – mas que não perdem o frescor diante das belas reportagens da concorrência. Reunidas em *Com a FEB na Itália*, seus textos sobre a guerra levam o gênero a um

novo patamar de reconhecimento. Jornalismo pode ser literatura. É possível escrever pouco e bem. De volta ao Rio em 1945, ele escreve para vários jornais – olhando o cotidiano com acidez e poesia.

Precisamos de ordem. Não aquela com O grande, que é revista católica ou delegacia de Polícia ou legenda de bandeira. Precisamos da ordem vulgar, a mansa ordem da vida, eis aqui: torneiras com água, açougues com carne, padarias com pão, pão com manteiga, açucareiros com açúcar, veículos com espaço, mulheres com sorrisos e até mesmo, por que não, claras risadas matinais e por que não também vespertinas, e mesmo digamos noturnas. Risadas de mulheres. São lindas. (BRAGA, 2013, p.130)

É esse o Rubem Braga que vaga pelas ruas da cidade na década de 1940: um tipo levemente existencialista que, vindo da guerra, enxerga o mundo a sua volta com ceticismo e alguma dose de esperança – sempre mais atento aos detalhes do que ao todo.

[...] o jornalista profissional Rubem Braga, filho de Francisco de Carvalho Braga, carteira 10836, série 32ª registrado sob o número 785, Livro II, fls. 193, ergue a fatigada cabeça e inspira com certa força. Nesse ar que inspira entra-lhe pelo peito a vulgar realidade das coisas, e seus olhos já não contemplam sonhos longe, mas apenas um varal com uma camisa e um calção de banho, e, ao fundo, o tanque de lavar roupas de seu estreito quintal, desta casa alugada em que ora lhe movem uma ação de despejo. (BRAGA, 2013, p.151)

O apego às pequenas coisas da vida era tal que, em palestra realizada na Livraria da Travessa do Leblon em 1º de abril de 2013 por ocasião do lançamento de edição comemorativa do livro *200 crônicas escolhidas*, o jornalista Roberto D'Ávila lembrou o dia em que Braga lhe mostrou em Paris o exato local onde rompeu com Tônia Carrero, o grande amor de sua vida. Para amigos como Antônio Maria, ele era um amável rabugento – cujo talento equivalia às manias.

O Rubem Braga é um homem que almoça e janta à base de carne, arroz e feijão. Não lhe dêem legumes se o chamarem para comer em casa. Ontem, numa mesa, discutia-se comida (qual a mais nutritiva etc.) e alguém se lembrou de citar a importância de certos legumes. Braga rebateu de lá: "Meu caro, legume é negócio de Seleções do Reader's Digest." (SANTOS, 2006, p.81)

Ler suas crônicas é conhecê-lo em parte e entender porque se comemora em 2013 o centenário de um dos maiores escritores da língua portuguesa – ainda que ele preferisse escrever sobre uma gata de rua a mergulhar em questões de vida e morte. Afinal, há sempre vida e morte.

Faço crônicas: é exatamente tudo o que sei fazer, assim mesmo desse jeito que os senhores estão vendo. Os leitores queixam-se: Biribuva não interessa. Está bem, não tocarei mais no assunto. Mas no fundo os leitores é que não interessam. Querem que eu fale mal do governo ou bem das mulheres, como tenho costume. Entretanto, olho

para a Condessinha de Biribuva, que está ali agora a coçar a orelha com a pata esquerda, e penso no seu destino humilde. (BRAGA, 2013, p.161)

#### 4.1.3 A companhia dos amigos

No princípio, era Copacabana, a ampla laguna dos poetas, dos pintores e das prostitutas, três pêes que parecem andar juntos há muito tempo e por toda parte. O Alcazar do posto 4 era tudo em nossa vida: o bar, o lar, o chope emoliente, a arte, o oceano, a sociedade e principalmente o amor eterno/casual. A guerra se liquidava, o Estado Novo não podia assimilar a glória da Força Expedicionária, o sorriso era fácil e todos exalavam odores revolucionários, dos mais líricos aos mais radicais.

Augusto Frederico Schmidt, que habitava o décimo andar do edifício do Alcazar, com janelas abertas para os ventos atlânticos, uma noite desceu do enorme automóvel, cravo na lapela, charuto entre os dedos, e proferiu com dramaticidade: "Caiu como um fruto podre".

Getúlio Vargas fora deposto. (CAMPOS, 2013, p.103)

Era dezembro de 1945. Marcado para 10h em Ipanema, o jogo só começou às 11h. De calção preto, o poeta Schmidt levou a bola branca. Defendiam Copacabana: Augusto Frederico, Di Cavalcanti, Fernando Sabino, Orígenes Lessa, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga – entre outros. Entre os destaques de Ipanema, Aníbal Machado e um médico calvo e de óculos – que seria cunhado de Aníbal e levou uma traulitada de Braga. Veja o que o zagueiro escreveu sobre a partida:

Não havia juiz, o que facilitou, muito a movimentação da peleja, que se desenrolou em três tempos, ficando convencionado que houve dois jogos. Copacabana venceu o primeiro por 1x0 (houve um gol anulado porque Di Cavalcanti declarou que passara por cima da trave; e, como não havia trave, ninguém pôde desmentir). O segundo jogo também vencemos, por 2 a 1. (BRAGA, 2013, p.84)

Há quem diga que "A melancolia é a tristeza que se tornou leve" (CALVINO, 2011, p.141). Na segunda parte de *A Companhia dos Amigos* (crônica de Braga de 1945 que cita o jogo acima), Braga pinta o panorama carioca daqueles dias num misto de alegria e saudade antecipada:

Doce é a companhia dos amigos; doce é a visão das mulheres em seus maiôs, doce é a sombra das barracas; e ali ficamos debaixo do sol, junto do mar, perante as montanhas azuis. Ah, roda de amigos e mulheres, esses momentos de praia serão mais tarde momentos antigos. (BRAGA, 2013, p.84)

No fim, o cronista ainda comenta com um bom humor a proximidade do ano-novo, revelando os laços que uniam os autores de seu tempo: "Atravessarei o ano na casa fraterna de Vinícius de Moraes. Estaremos com certeza bêbedos e melancólicos - mas, em todo caso, meus amigos, se eu não ficar melancólico farei ao menos tudo para ficar bêbado" (BRAGA, 2013, p.84).

Esses mesmos acontecimentos foram tema de Copacabana-Ipanemaleblon – crônica de Paulo Mendes Campos sobre o Rio da década de 1940. Segundo ele, Copacabana ganhou a partida, mas perdeu o trono: "Enamorados da graça mais viçosa de Ipanema, escritores e pintores começavam a desquitar-se da ampla laguna" (CAMPOS, 2013, p.103).

#### 4.1.4 E o Rio descobriu a Zona Sul

Moro no Posto 6, uma zona fina, onde habitam ainda Carlos Drumond de Andrade, o general Gois Monteiro, o Martins de Almeida, o ministro Viriato Vargas, o Franklin de Oliveira e outros bons e maus cidadãos. [...] No fundo o Governo deve nos temer, a nós, do Posto 6. Talvez não muito, porque somos pouco unidos. Se eu fizesse entrevistas com o general Gois ou por exemplo o Carlos Drumond dedicasse versos ao Viriato! (BRAGA, 1948, p.63)

Em maio de 1946, Braga ainda morava em Copacabana, mas já frequentava com um ar chateado (que podia passar a eufórico de repente) a casa de dois andares de Aníbal Machado, na Visconde de Pirajá (Ipanema) (CAMPOS, 2013, p.106). Um pequeno jardim na frente e um estúdio nos fundos eram o cenário de festas aos sábados que reuniam de Carlos Lacerda a Oscar Niemeyer.

Numa saleta os brotos dançam o boogie-woogie da moda; como nos filmes de Ginger Rogers, de repente param e formam uma roda em torno de um único par: o Fred Astaire é Vinícius de Moraes sempre. [...] Representantes de todas as províncias brasileiras e de quase todas as nações do mundo passaram por ali e conheceram o estilo de vida de Ipanema. Até então, a casa de Aníbal era tudo que Ipanema podia oferecer de singular. (CAMPOS, 2013, p.107)

O Fred Astaire de Ipanema também tinha no Leblon sua própria embaixada. Na rua General San Martin, a casa de dois andares de Vinicius era menor que a de Aníbal, mas muito bem cuidada por sua esposa Tati e sempre apta a receber a etífica intelectualidade daqueles tempos.

Na sala de Tati e Vinícius (com um belo retrato do poeta feito pelo menos convencional dos retratistas, Portinari) estavam sempre Rubem e Zora, Carlos Leão e Rute, Fernando Sabino e Helena, Otto Lara Resende e Helena, Lauro Escorel e Sara, Moacir Werneck de Castro, Otávio Dias Leite. Aí, Pablo Neruda leu para nós, em agosto de 1945, um longo poema sobre as alturas incaicas. Bebia-se com destemor, é verdade, mas naquele tempo o uísque era sempre do melhor e nossos fígados jovens ainda podiam transformar o álcool etílico em arroubos de amor e poesia. (CAMPOS, 2013, p.108)

Eram dias felizes e noites de festa na Cidade Maravilhosa – que a crônica de então retratou e preservou em alguma medida para que chegassem até os nossos dias.



#### 4.1.5 Copacabana, princesinha do mar

O otimismo dos cronistas da década de 1940 reflete um bom momento do país. Com o fim da guerra, terminou também a ditadura e foi eleito presidente o general Eurico Gaspar Dutra. Entretanto, uma de suas primeiras medidas foi o fechamento dos cassinos em 30 de abril de 1946 – a pedido da esposa Carmela, muito católica. Com a decisão, milhares de músicos, garçons e crupiês ficaram desempregados. Um de seus efeitos colaterais foi a mudança no tipo de samba que se fazia.

Em 1947, quando Dorival Caymmi começou a compor seus incomparáveis sambas urbanos -"Marina", "Não Tem Solução", "Nem Eu", "Saudade", "Adeus", "Nunca Mais", "Só Louco", "Você Não Sabe Amar", "Sábado em Copacabana"-, os puristas rosnaram sua decepção. Acusaram-no de se estar vendendo para o universo das boates.(...)

Com o fechamento dos cassinos em 1946, já não havia espaço para as superproduções em que o palco podia comportar uma jangada, uma praia ou uma rua inteira da Bahia. A realidade agora era a das boates, amenas e intimistas, em que, às vezes, o show se limitava a ele e seu violão<sup>2</sup>

O fim da megaestrutura dos cassinos exigia uma readequação do gênero em função da atmosfera mais intimista das novas casas, fazendo com que a batucada de um Herivelto Martins cedesse espaço ao Caymmi urbano que surgia e outras novidades. O morro saía de cena para que Copacabana, a princesinha do mar, se tornasse a rainha de um novo tipo de samba.

Os mais antigos sempre defenderam a ideia de que a bossa nova, na verdade começou em 1946, quando Dick Farney, cidadão de Santa Teresa, aplicou sua "voz de travesseiro" - macia, ponderada e sensual, à Bing Crosby - ao samba-canção "Copacabana", de Braguinha e Alberto Ribeiro, que explodiria no ouvido do público com o impacto de uma bomba de 1 megaton. (CASTRO *apud* MOUTINHO, 2009, p.80)

No fim da década de 1940, o bairro da zona sul do rio (com seu mar, suas ruas e seus amores impossíveis) começou a inspirar essa nova vertente do samba – que tinha em locais como a Vogue (fundada em 1948 pelo barão austríaco Max Stuckart) e vozes como Araci de Almeida algumas de suas marcas registradas (AGUIAR, 2010, p.24). Em meio a esse ambiente, circulavam os cronistas do Rio – em busca de histórias, diversão e do espírito da cidade.

#### 4.2 Década de 1950: Samba, Crônica & Copacabana

---

<sup>2</sup> Rui Castro. "Sábado em Copacabana". Folha de S. Paulo, 18/08/2008

Em São Paulo, numa época de ternura com Maurício Barroso, encontrou-o certa vez, num bar com uma moça de sociedade. Meio sem jeito, temendo os ciúmes de Aracy, Maurício disse somente: "Alô, Aracy"... que naquela hora, num grito do coração, celebrou esta frase: "Não sou mulher de Alô!" (MARIA, 1989, p.14)

Nem só Aracy de Almeida sofria com ciúmes na década de 1950. Sofrimentos, exageros e moralismos eram comuns no Rio de Janeiro daquele tempo. Maiô de duas peças era visto com desconfiança. Beijos "calientes" eram proibidos na televisão. Uma atriz da Tupi foi suspensa por 30 dias após falar "merda" no ar (AGUIAR, 2010, p. 105). Na Zona Norte e na Zona Sul, viviam lacerdistas udenistas que eram anticomunistas. Eles se divertiam no Dancing Avenida, na Rio Branco – onde homens só entravam de paletó e gravata e não era permitido bebedeira nem algazarra (AGUIAR, 2010, p. 105). Lá dentro, o som era o samba-canção.

O ambiente da década de 1950 estimulou a expansão desse gênero no mercado nacional, mas o estilo também sofreu influências dos sentimentais boleros dos cabarés latino e, no que diz respeito às letras, das propostas poéticas europeias ligadas à filosofia existencialista (que traduzem um forte desencanto com o mundo). De fato, o samba-canção aspira a um certo semi-eruditismo, marcado por letras e características orquestrais mais sofisticadas. (DINIZ, 2006, p.148)

O cenário ideal para as desgraças amorosas narradas pelas criações do novo tipo de samba era Copacabana. Em 1953, a revista *Manchete* descrevia o tranquilo bairro da zona sul como uma combinação de "1) Uma geração acocacolada; 2) Grã-finos de mei'água (os nouveaux-riches); 3) Pacíficos burgueses" (SANTOS, 2006, p.65). Pelas ruas da área, o delegado Deraldo Padilha circulava com um limão, que jogava dentro da calça dos jovens. Caso a fruta ficasse presa na boca da peça, o cidadão era recolhido à delegacia por malandragem (SANTOS, 2006, p.123). O bairro era uma síntese do que acontecia no país que, mais uma vez, passava por grandes transformações.

Na década de 1950, o Brasil ganhou a primeira Copa do Mundo de futebol, construiu Brasília, botou nas telas o cinema novo e fez a bossa nova. A crônica, acompanhando essa onda de euforia, colocou em campo a sua nova geração mais espetacular de autores, um escrete de pelés escrevendo diariamente em jornais. (SANTOS, 2007, p.89)

Quem comprasse um exemplar de *O Cruzeiro* numa banca de Copacabana na década de 1950 ganhava uma crônica de Raquel de Queiroz. Na *Manchete*, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga se revezavam para o deleite do leitor (WERNECK, 2005, p.7). Além deles, ali escrevia também Henrique Pongetti, que em 1956 ouviu o primeiro disco de Maysa, gostou

muito, escreveu uma crônica e promoveu uma corrida às lojas (AGUIAR, 2010, p.41) – num sinal de que a união entre Samba e Crônica continuava de pé. Entre os cronistas da época, outro destaque era o polivalente pernambucano Antônio Maria Araújo de Moraes, que tinha até programa de TV.

A noite estava quente e abafada. O ar-refrigerado do estúdio tinha pifado, os holofotes aumentavam o calor. Muito suado e gordo, Antônio Maria conversava com a cantora Maysa. Bem, conversava é modo dizer. Na verdade, o jornalista - ao vivo e em preto e branco - jogava descaradamente charme e sedução sobre a cantora, que, num dado momento, balbuciou sem graça: "Maria, o que é isso?" (AGUIAR, 2010, p.36)

Conquistador barato, cronista, roteirista de rádio e compositor de samba-canção, Antônio Maria é a década de 1950 em pessoa. O mulato de silhueta exagerada deu ao gênero "suas cores definitivas: o preto e o cinza" (SANTOS, 2006, p.107). Entre suas criações musicais, há pelo menos um clássico: *Ninguém me ama*, de 1952.

Antônio Maria escreveu quase uma centena de músicas, e seu nome é fundamental para quem pretende compreender a MPB na década de 50, época em que, através de um samba-canção sofisticado, cujo maior clássico é "Ninguém me ama", ele deu um padrão novo ao drama amoroso nacional.(SANTOS *apud* MARIA, 2002, p.5)

Trata-se de mais um cronista que migrou do jornal para a pauta musical. E, talvez, do primeiro a ser tão bem sucedido na canção. Não importa: Antônio Maria preferia devorar a vida (SANTOS, 2006, p.135).

#### 4.2.1 Antônio Maria Araújo de Moraes

Nós saíamos os dois do "Vogue", e depois de deixar Aracy no táxi que a levava ao seu subúrbio, seguíamos de carro até o Leblon, às vezes acompanhando a matilha madrugadora de vira-latas a transitar entre as calçadas do Jardim de Alá [...] E depois de passar pela casa de Caymmi, para ver se o baiano ainda alentava a noite, acabávamos nos "Pescadores" enfrentando um filé com fritas, ou uns ovos com presunto – os melhores de Copacabana, porque eram feitos para a nossa grande fome. (MORAES *apud* MARIA, 1989, p.XIII)

Assim eram os fins de noite de Vinícius de Moraes e Antônio Maria na década de 1950. Ambos cronistas, ambos sambistas, ambos boêmios. Maria morava na rua Nina Ribeiro, no Jardim Botânico – mas não saía de Copacabana. Outros de seus domicílios naquele tempo eram a rua Gomes Carneiro, nº 7, em Ipanema (onde viveu com a atriz Yolanda Cardoso); avenida Delfim Moreira, no Leblon (onde morou com a secretária Ligia Andrade); Hotel Plaza, na Princesa Isabel –

além da Gávea, da Sernambetiba e qualquer canto da cidade (SANTOS, 2006, p.60-61). No seu Cadillac, ele levava a máquina de escrever – onde escrevia bem sobre qualquer assunto.

Nos jornais e revistas, publicou mais de 3 mil crônicas sobre assuntos tão diversos quantos as noites na boate Sacha's, central da badalação carioca, e o último penteado de Martha Rocha. Ninguém percebeu melhor, através de relatos que uniam a delicadeza literária e a fundamental reportagem dos fatos e acontecimentos, os anos dourados de Copacabana. (SANTOS *apud* MARIA, 2002, p.5-6)

Entre um jantar na Vogue e um lanche no Cabeça-chata, restaurante de Manezinho Araújo (SANTOS, 2006, p.61), Maria escrevia colunas para *O Globo* (*Mesa de Pista*), *Manchete* (*Pernoite*) e ainda encontrava tempo para roubar namoradas de outros cronistas – como no caso de Rose Rondelli, de Sérgio Porto. O romance em questão rendeu o pedido de desculpas em forma de samba *O Amor e a Rosa*, por parte de Maria, e a crônica *O Amante de Plantão*, de autoria do colega traído (SANTOS, 2006, p.111). Além do amplo leque de temas que abordava, outro mérito de Maria é ter consolidado o hábito dos cronistas de não irem à redação, não usarem gravata e existirem basicamente dentro dos encantadores domínios da Zona Sul (OLIVEIRA *apud* MARIA, 1989, p.VIII-IX).

As colunas de Antônio Maria foram um dos mais agradáveis exercícios de leitura que os jornais do Rio já entregaram aos seus leitores. Tinham humor, vivacidade, clareza e davam a impressão, pela facilidade de leitura, que também tinham saído de um jato, espontâneas. [...] Maria escrevia crônicas, o mais carioca de todos os gêneros literários. Um texto de formato prático, rápido, leve de espírito como se usasse bermuda-e-camiseta no meio dos pretensiosos fardões acadêmicos. O assunto era sempre a geografia, lendas e costumes do povo carioca. (SANTOS, 2006, p.133)

Seu texto contém inegáveis influências do amigo Rubem Braga, mas traz um nível de arrebatamento ainda maior em relação à vida, às mulheres e outros temas. Tudo isso sem falar na atmosfera intensamente noturna por trás das palavras, que parecem terem sempre sido escritas numa boate em fim de noite – o que muitas vezes era verdade. Entretanto, o próprio Maria se considerava um "cronista frívolo" e integrante da "pior safra do jornalismo brasileiro" (MARIA, 2002, p.19). Certamente, uma auto-crítica impiedosa está entre suas principais características.

#### 4.2.2 Roteiro Copacabana

A tão deplorada cidade do Rio de Janeiro ainda não perdeu por completo os seus encantos. É uma velha mulher da vida, que veio de mão em mão, sofrendo desenganos em todos os seus amores, em todas as suas esperanças, mas que, de vez

em quando, se enfeita, dá um jeito no cabelo, outro na pintura do rosto e não há quem lhe resista ao charme e aos trejeitos. (MARIA, 1989, p.33)

O trecho acima diz muito sobre o estilo (e os hábitos) de Antônio Maria, além de revelar seu encanto pela cidade. Ainda que fortemente associado à noite boêmia de Copacabana da década de 1950, ele e seu Cadillac visitaram lugares distantes em passeios que viraram crônicas.

É o caso da Estrada Grajaú-Jacarepaguá, onde, até hoje, a "miséria está ao alcance da mão" (MARIA, 1989, p.77); Ou do bucólico Jardim Botânico, em que "não acontece nada, além da árvore da primavera, que bota uma flor, em setembro, para o Braga escrever uma crônica" (MARIA, 1989, p.65); E mesmo do Leblon, então a última fronteira da civilização carioca, onde não existiam boates nem churrascarias (MARIA, 1989, p.47).

Entretanto, é inútil negar: o caso de Maria era mesmo a Princesinha do Mar.

Da guarita do Forte do Leme à guarita do Forte de Copacabana, de sentinela a sentinela, são 121 postes de iluminação, formando o "colar de pérolas", tantas vezes invocado em sambas e marchinhas. Cada edifício tem uma média de 50 janelas, por trás das quais se escondem estatisticamente, três casos de adultério, cinco de amor avulso e solteiro, seis de casal sem benção e dois entre cônjuges que se uniram, legalmente, no padre e no juiz. Por trás das 34 janelas restantes, não acontece nada, mas muita coisa está por acontecer. É só continuar comprando os jornais e esperar. (MARIA, 1989, p.44)

Se "o Rio era a capital do Brasil, Copacabana era a capital do Rio" (SANTOS, 2006, p.72). Em vez de ministérios, restaurante reuniam as principais figuras daquela pequena república romântica. Havia o Bife de Ouro, o Sacha's, o Maxim's. Por ser mais barato, o último era o preferido de Braga e Maria para um cochilo – por menos sentido que isso faça (SANTOS, 2006, p.67). Em *Roteiro Copacabana*, o cronista-compositor dedica um texto inteiro às delícias da noite do bairro: das pizzas napolitanas do Sorrento aos educados garçons da Taberna, das mulheres desgrenhadas na Bolero ao frango da Vogue (MARIA, 1989, p.45) – boate com lugar especial no coração de Maria.

A boate Vogue foi um dos principais templos da noite carioca nos anos 1950. A chamada "casa do barão Von Stuckart", seu fundador, ficava na avenida Princesa Isabel, bem em frente ao atual Hotel Méridien. Além de Dolores, por ela passaram o pianista Sacha, Aracy de Almeida, Linda Batista, Angela Maria, Silvio Caldas, Jorge Goulart, Inezita Barroso, a cantora francesa Patachou, entre muitos outros. (AGUIAR, 2010, p.24)

Entre 1947 e 1955, quem tinha nome, sobrenome, charme ou qualquer motivo para ser importante na cidade estava na Vogue (SANTOS, 2006, p.52). Ao som do piano afiado de Sacha e da voz do crooner Louis Cole, homens ficaram ricos e pobres, mulheres amaram e foram traídas e

narizes buscaram ávidos um pó branco sobre os guardanapos, num reflexo da expansão do uso da cocaína no *jet-set* da Cidade Maravilhosa (SANTOS, 2006, p.54-55). Tudo isso até um incêndio em 14 de agosto de 1955 dar fim ao sonho e levar cinco vidas num dia em que a cidade estava sem água – um trauma que Maria registraria em sua coluna no jornal O Globo:

Com a Vogue terminou uma era da vida noturna carioca. Outra virá, mas será, outra, sem a Vogue. Queimou-se o piano que fora de Sacha, mas ficarão as canções da noite da Vogue: *C'est Magnifique, Unforgettable, I've Got you Under my Skin, Because of Rain...*, tantas, na voz de Louis Cole, que hoje está perdido na rua, aturdido, como um bêbado, como um fantasma. Acabou-se a Vogue exatamente quando o cornetim dos bombeiros tocou o "fogo extinto". (MARIA *apud* SANTOS, 2006, p.61)

Entre sorrisos e lágrimas, Antônio Maria viveu a Copacabana do seu tempo intensamente. Assim ele fechava sua crônica sobre as noites do bairro em 1953:

Este é o roteiro de Copacabana. Já fiz todos esses caminhos e, neles, fatiguei-me do próximo e de mim mesmo. Já cochilei, tresnoitado, nas mesas de alguns desses botequins. Já fui despertado com algumas notícias de suicídios e assassinios. Dormi, depois, e não aconteceu nada. [...] Se todas essas bibocas se fecharem, ficarão o "Meia Noite" e o "Vogue", onde começam as noites e dias do boêmio carioca. (MARIA, 1989, p.46)

#### 4.2.3 Ai de ti, Copacabana

Rubem é, atualmente, a amizade que eu mais prezo. Numa declaração de bens citaria, entre as primeiras coisas: "Conto com a amizade de Rubem Braga". [...] Quando viajamos juntos, dá-me a melhor cama do quarto. Alega que eu sou mais gordo e preciso de dormir mais bem acomodado. Alego que ele é mais velho e escreve melhor. Mesmo assim, durmo na cama larga e macia.[...] Queria contar sempre com a amizade e a companhia desse querido amigo. Queria amá-lo e admirá-lo, à medida que o conhecesse cada vez mais. (MARIA, 2002, p.22)

Antônio Maria e Rubem Braga foram grandes amigos. As noites começavam nas boates de Copacabana e podiam terminar num cochilo no Maxim's ou num prostíbulo da rua Alice (SANTOS, 2006, p. 86) – localizado no mesmo local onde hoje fica a Casa Rosa. Pela tarde, Braga, Maria, Vinícius e companhia podiam ser encontrados no Vermelhinho (boteco na esquina da rua México com a Araújo Porto Alegre), no Vilariño (esquina da avenida Roosevelt com a Graça Aranha) e outros lugares do Centro (SANTOS, 2006, p.68). Em comum, as crônicas de ambos têm os momentos de pessimismo com a cidade e com o mundo – uma marca da década de 1950.

Enquanto um anunciava a Copacabana "coitada, despoliciada e perigosa" que sofria com o "trottoir das mulheres sem dono" (MARIA, 1989, p.47) e a lágrima que devia escorrer do rosto de

cada homem no dia 2 de novembro de 1953 (MARIA, 1989, p.60), o outro lamentava a separação de mais um casal de amigos (BRAGA, 2013, p.338) e recomendava a Peixaria Bolívar (no número 70 da rua de Copacabana de mesmo nome), uma vez que o dono Francisco Mandarino era um homem de bem (BRAGA, 2013, p.383) – o que faz supor que ele era um dos poucos do tipo naquele tempo.

[...] no final dos 50, como anunciava Rubem Braga, a inocência estava perdida. Na madrugada de 14 de julho de 1958, os moradores da avenida Atlântica foram acordados para o pesadelo do corpo da jovem Aída Curi se estatelando na calçada do edifício Rio Nobre, no Posto 6. Ela havia sido currada e jogada do terraço pelos transviados Ronaldo Souza e Cassio Murilo. (SANTOS, 2006, p.123)

O mundo começava a mostrar suas garras nos 36 restaurantes, quatro teatros, três snack bars, dois clubes e 20 night clubs chics da noite de Copacabana (SANTOS, 2006, p.77). Todo esse clima ligeiramente trágico e levemente etílico foi precipitado por Braga na forma de uma crônica sua que se tornou um clássico: *Ai de ti, Copacabana*, de 1958. Nela, ele anuncia como um profeta o fim dos tempos áureos do bairro – que inevitavelmente sucumbiria por conta da grandeza que alcançou.

1. Ai de ti, Copacabana, porque eu já fiz o sinal bem claro de que é chegada a véspera de teu dia e tu não viste; porém minha voz te abalará até as entranhas.
2. Ai de ti, Copacabana, porque a ti chamaram Princesa do Mar, e cingiram tua fronte com uma coroa de mentiras; e deste risadas ébrias e vãs no meio da noite.[...]
11. Tuas donzelas se estendem na areia e passam no corpo óleos odoríferos para tostar a tez, e teus mancebos fazem das lambretas instrumentos de concupiscência.
12. Uivai, mancebos, e clamai, mocinhas, e rebolai-vos na cinza, porque já se cumpriram vossos dias, e eu vos quebrantarei.[...]
18. E no Petit Club os siris comerão cabeças de homens fritas na casca; e Sacha, o homem-rã, tocará piano submarino para fantasmas de mulheres silenciosas e verdes, cujos nomes passaram muitos anos nas colunas dos cronistas, no tempo em que havia colunas e havia cronistas.
19. Pois grande foi tua vaidade, Copacabana, e fundas foram as tuas mazelas; já se incendiou o Vogue, e não viste o sinal, e já mandei tragar as areias do Leme e ainda não vês o sinal. Pois o fogo e a água te consumirão.[...]
22. Pinta-te qual mulher pública e coloca todas as tuas jóias, e aviva o verniz de tuas unhas e canta a tua última canção pecaminosa, pois em verdade é tarde para a prece;[...] Canta a tua última canção, Copacabana!

Era o profeta Braga lançando sua praga sobre as donzelas e mancebos do reino que tinha Maria como rei e bobo-da-corte. Mas o mesmo Rubem ainda era capaz de encontrar conforto e poesia nas pequenas coisas.

#### 4.2.4 Borboleta Amarela & a Bossa Nova

Sim, as mulheres estão sujeitas a uma grande influência do verão; no bojo do mês de janeiro elas sentem o coração lânguido, e se espreguiçam de um modo especial; seus olhos brilham devagar, elas começam a dizer uma coisa e param no meio, ficam olhando as folhas das amendoeiras como se tivessem acabado de descobrir um estranho passarinho.[...]

Estremecem quando de súbito defrontam um gato; são assaltadas por uma remota vontade de miar; e certamente, quando a tarde cai, ronronam para si mesmas. (BRAGA, 2013, p.295)

Mulheres e insetos inspiravam crônicas de Rubem Braga na década de 1950. Prova disso é o trecho acima e *Borboleta Amarela*, texto de 1952. No último, o cronista se deixa levar encantado pelo pequeno ser voador pelas ruas do Centro – enquanto faz conjecturas sobre sua real natureza. Ao vê-la entrar no prédio da ABI, suspeita (entediado) que a mesma seja jornalista. À época, o assunto rendeu três crônicas, com a borboleta passeando por entre leões do oitão da Biblioteca Nacional e a estátua de Chopin na avenida Rio Branco. Tudo isso para encerrar a saga assim:

[...] arrastei o desprevenido leitor ao longo de três crônicas, de nariz no ar, atrás de uma borboleta amarela. Cheguei a receber telefonemas: "eu só quero saber o que vai acontecer com essa borboleta". [...] Pois eu decepção a todos, eu morro, mas não falto à verdade: minha borboleta amarela sumiu. (BRAGA, 2013, p.273)

A simplicidade da crônica antecipa um fenômeno que começava a dar seus primeiros passos em meio às embriagadas noites daquele tempo. Algo mais limpo e mais fino, que teria em Vinicius de Moraes (até então, um poeta reconhecido e diplomata vacilante) um de seus principais mentores. Para entender melhor a transformação em curso, voltemos a uma tarde de maio de 1956:

Vinicius entrou no bar Villarino, no Centro do Rio, com um problema sério e urgente, que talvez só seu velho confrade Lúcio Rangel pudesse resolver com a presteza e a proficiência necessárias. [...] O poeta concluía sua parte na ópera popular *Orfeu da Conceição* e procurava um novo parceiro musical. O primeiro convidado, Vadico, ex-comparsa de Noel Rosa e ex-pianista de Carmem Miranda, desistira da empreitada por motivos de saúde. Lúcio foi mais rápido que a encomenda, indicando um jovem músico que, a duas ou três mesas dali, rebatia a correção de um maço de pentagramas com alguns goles de chope. Tom Jobim aceitou na hora o honroso convite. (AUGUSTO *apud* RANGEL, 2007, p.11)

Tom conheceu Vinicius, o musical foi um sucesso e, no mesmo ano, Juscelino Kubistchek foi eleito presidente prometendo fazer o Brasil crescer 50 anos em 5. Mais do que isso, ele prometera construir uma nova capital no Planalto Central do país. Em meio a esse clima de euforia, um violonista baiano de 27 anos chamado João Gilberto gravou nos estúdios da Odeon na



Cinelândia o samba *Chega de saudade*, de Tom e Vinicius, em 10 de julho de 1958 (CASTRO apud MOUTINHO, 2009, p.85). No mesmo dia, outros músicos tentavam a sorte na noite carioca:

Tito Madi estava no Cangaceiro. Elizeth Cardoso, no Bon Gourmet. Norma Bengell (com Donato ao piano), no Clube 36. Dolores Duran, no Little Club. Marisa, futura Gata Mansa, no Bracarará. Lana Bittencourt, no Meia-Noite. Murilinho de Almeida (com Cipó ao sax-tenor e Dom-Um a bateria), no Sacha's. A orquestra de Djalma Ferreira (com seu crooner Miltinho), no Drink. Dora Lopes, no Ma Griffe. Claudette Soares, no Plaza. Sylvinha Telles, no Texas Bar. Lucio Alves, no La Bohème.[...] Ou seja, naquela noite, quem ouvisse esses artistas já estaria escutando alguma "bossa nova" sem saber - ou a música que, em brevíssimo tempo, conduziria à bossa nova. (CASTRO apud MOUTINHO, 2009, p.85)

Era o começo do fim da era do samba-canção, música forjada na tristeza cada vez mais distante da Segunda Guerra Mundial. Era chegado o tempo de superá-la, erguer a cabeça e seguir adiante; sair da penumbra das boates rumo ao sol e ao mar. Ser mais simples para ser mais bonito. E só alguns foram capaz de entender isso de pronto – como Lúcio Rangel em setembro de 1959:

A grande sensação no mundo fonográfico é, sem dúvida, o aparecimento do cantor João Gilberto. Interpretando em estilo moderno, Joãozinho, como é tratado, carinhosamente, pelos amigos, não deforma o nosso samba, não canta as tais sambaladas, tão inexpressivas. É um valor autêntico, algo realmente novo em nossa música popular, e já tem o seu lugar marcado entre os nossos melhores cantores. Exímio violonista, João Gilberto canta suave, aparentemente frio, talvez o representante de um novo estilo que poderia ser chamado de *cool* samba. (RANGEL, 2007, p.25)

#### 4.3 Garota de Ipanema: o samba que virou crônica

As boates eram o templo de uma boemia adulta, inteligente, que fumava cigarros americanos, tomava uísque 12 anos e vivia as paixões mais sofridas e insolúveis da história da humanidade. [...]

A música produzida em tal ambiente acompanhava essa dor de cotovelo quase cósmica: belos sambas-canções, sofisticados melodicamente, mas já meio choccos ritmicamente e arrastando letras pesadas e soturnas [...]

[...] às três ou quatro da manhã, o martírio começava a se refletir no aspecto das pessoas: as mulheres tinham a maquiagem borrada, o cabelo desfeito, o vestido amassado; os homens, cada vez mais sofridos, enxugavam garrafas e ficavam inconvenientes. Com todas as portas e janelas fechadas, não se sabia se ainda era de noite ou se já era de manhã lá fora. E também ninguém queria saber.

Até que, certo dia, por volta de 1958, alguém se arrastou até a porta e a abriu. O sol entrou pela boate e quase transformou aqueles vampiros em pó. Mas eles, armados de coragem, saíram à calçada [...] e constataram, surpresos, que a praia parecia chamá-los. Magicamente, não estavam mais em Copacabana, mas em Ipanema. As moças a caminho do mar já não eram as vamps, as mulheres fatais, com o olhar duro, o rímel escorrido e uma alça do vestido preto caindo pelo braço, mas

as meninas, os brotos de biquíni, as garotas douradas. Todos, até mesmo eles, pareciam de repente mais jovens. E a música não era mais o samba-canção [...] mas a bossa nova. (CASTRO *apud* MOUTINHO, 2009, p.86-87)

A pequena fábula de Ruy Castro descreve bem a transição por que a cidade passou na virada da década de 1950 para 1960. A fossa de um Lupicínio Rodrigues, o baixo-astral de um Antônio Maria e toda batucada lenta e existencialista (SANTOS, 2006, p.112-113) davam lugar à descontração de câmeras Rolleiflex, influências do jazz e estilo universitário.

Em meio a essa onda de renovação, o nome de Vinícius de Moraes emerge como referência definitiva – tanto no campo musical (samba) quanto no literário (crônica). Vinicius contava que cantara antes de falar, acreditava que o violão era o único instrumento capaz de ouvir e entender a Lua e buscava uma música sem começo nem fim, que fosse como o som do vento numa enorme harpa plantada no deserto. Para ele, a carioca passava por coisas simples, como jabuticabeira no quintal, choro de Pixinguinha e torcer pelo Botafogo (CAMPOS, 2013, p.234).

Ser carioca é não gostar de levantar cedo mesmo tendo obrigatoriamente de fazê-lo, é amar a noite acima de todas as coisas, porque a noite induz ao bate-papo ágil e descontínuo; é trabalhar com um ar de ócio, com um olho no ofício e o outro no telefone, de onde sempre pode surgir um programa; é ter como único programa o não tê-lo; é estar mais feliz de caixa baixa que alta; é dar mais importância ao amor que ao dinheiro (MORAES *apud* CAMPOS, 2013, p.236).

Segundo Vinícius, três prédios eram construídos em São Paulo até que um carioca saísse de seu "plúmbeo letargo" a cada manhã (CAMPOS, 2013, p.236). Poeta, diplomata, cronista e compositor, Vinicius eram muitos: se fosse um só, era Vinicio de Moral – como bem definiu Sérgio Porto (CAMPOS, 2013, p.242). Sobre ele, indagou o cronista mineiro Paulo Mendes Campos: "Existirá na língua portuguesa outra fascinação tão global pela mulher?" (CAMPOS, 2013, p.208).

Na música, sua *Garota de Ipanema* (clássico da Bossa Nova lançado em 1963) já era em si uma crônica daqueles dias. A cena de dois amigos apreciando a beleza de uma jovem se internalizou no inconsciente coletivo universal por meio da canção que, como se não bastasse todo sucesso, é o único caso de que se tem notícia de um samba que virou crônica – graças a Paulo Mendes Campos.

Em texto de 1965 (que traz ecos de *Ser Brotinho*, crônica sua da década anterior), Campos compara a musa criada pelo Poetinha ao Pão de Açúcar (por ser vista de longe), à rainha da Inglaterra (porque também condecoraria os reis do iê-iê-iê) e à Lua (onde todos gostariam de chegar primeiro) (CAMPOS, 2013, p.254), entre outros elementos de uma colagem pop divertidíssima:

[...] a garota de Ipanema faz pensar na primeira mulher que houve no mundo: porque a roupa é um castigo para ela; e pode ser comparada ao petróleo: porque o petróleo é

nosso, ou por ser uma riqueza natural; [...] pode ser comparada a um gol de Pelé: porque é preciso vê-la para crer; mas pode igualmente ser comparada a Didi: porque passa muito bem; e é possível compará-la aos trens da Central: porque está sempre atrasada; [...] pode ser comparada a um samba de Noel: por causa da bossa; mas talvez fosse melhor compará-la a um samba de Tom: por ser bossa nova; e com o devido respeito pode ser comparada ao duque de Caxias: porque ela ajuda a unidade nacional; [...] ela é como a Pedra do Arpoador: por estar sempre lavada; [...] pode ser comparada às árvores do Rio: porque ou está excessivamente podada ou exibe uma vasta cabeleira; [...] finalmente, a garota de Ipanema é como a girafa: porque ela nem existe. (CAMPOS, 2013, p.254-255)

Já por parte de Vinicius, surpreende uma crônica por ocasião do IV centenário da cidade, no mesmo ano. Adotando um tom paternal, ele escreve uma carta para Deus sobre as travessuras e a perigosa espontaneidade de um Rio de Janeiro que começava a sofrer com os efeitos do progresso.

Trata-se, ao mesmo tempo, de um adolescente imprevisível. Às vezes toma-se de súbitos fervores altruísticos e não para de subir ladeiras para misturar-se a mutirões de trabalho com os favelados, passando dias a urbanizar e higienizar favelas por aí tudo. Queria só que Você visse o estado a que chega, imundo de lama e detritos: uma coisa de se ter que tapar as narinas. E de repente, como outro dia, ao regressar de uma dessas jornadas, violou e matou uma mulher, jogando-lhe depois o corpo a um córrego. E aí parte para terríveis períodos de cólera e sangue, espancando, assaltando e matando gente a esmo, especialmente na Zona Norte, onde há menos vigilância. (MORAES, 2001, p.121)

O texto não se furta a abordar o furor das intervenções urbanísticas daqueles anos, que enchiam a cidade de túneis, casas populares e obras faraônicas como o Aterro do Flamengo – sem se importar muito com as péssimas condições de trabalho dos envolvidos, que morriam "às dezenas" (MORAES, 2001, p.121). De forma bem-humorada, a crônica registra ainda a infância ingênua da violência exorbitante que vai assolar a Cidade Maravilhosa no fim do século XX.

Imagine, caro Deus, que um guarda ao passar perto de um cano de esgoto abandonado, ali pela zona do aterro, ouviu sair de dentro dele uma voz que dizia insistentemente estas palavras: "Rendes ap! Rendes ap!". Chegou-se e deparou com meu jovem Rio a ensinar um bando de marginais como assaltar turistas americanos, agora nas oportunidades do IV Centenário. "Rendes ap" nada mais é que a pronúncia de "Hands up" (mãos ao alto), com que os gangsters do nosso poderoso irmão do Norte limpam suas vítimas (e também, é claro, os do Império Britânico). E sabe a explicação que o menino deu no distrito? Que, com a crise econômica, não está mais dando pé assaltar o elemento nacional. (MORAES, 2001, P.122)

O bom humor e a intensa reflexão sobre a cidade e seus personagens são marcas do Samba e da Crônica da década de 1960. Além de Vinicius (ele próprio um sambista), até Nelson Rodrigues (um dos maiores cronistas e certamente o grande polemista da época) acabou na batucada, como

revela *A vida como ela é*, faixa de disco de Elza Soares de 1966 – na qual uma mulher recrimina o marido pela violência que sofre, supostamente em função da leitura exagerada da famosa coluna do Anjo Pornográfico. Apesar de não ser mais capital, o Rio era o coração do país – onde as maiores feras da crônica brasileira conviviam harmoniosamente num doce balanço a caminho do mar.

O humor, a poesia e a construção de utopias atravessavam essa prosa que era lida por todo o país. Mais do que nunca falar o Rio era falar o país.

Este será o grande momento da moda das crônicas, os anos por excelência de vigor desse gênero que sofrerá como sofreu a cidade com as ameaças à liberdade de expressão. (RESENDE, 2001, p.12)

#### 4.3.1 1964: O Samba, a Crônica, o Golpe

No Brasil, depois dos sensacionais bilhetinhos, Jânio Quadros cria a confusão com a renúncia. A Copa do Mundo, que Mané Garrincha trouxe do Chile, não pode servir de antídoto contra o esfarelamento do valor do dinheiro. Os militares fazem uma revolução e pouco depois o impossível acontecia: Lacerda e Goulart tentavam uma "frente ampla". (CAMPOS, 2013, p.287)

O trecho de Paulo Mendes Campos resume o turbilhão de mudanças no país até meados da década em análise. Após a renúncia de Jango em 1961 e o governo de João Goulart, os militares dão o golpe em 1964. Uma das consequências pouco lembradas foi o começo do fim da Rádio Nacional, com a prisão de artistas piorando ainda mais um veículo que já sofria com a concorrência desleal da televisão (AGUIAR, 2010, p.132). Terminava ali um capítulo da história do Samba.

Entretanto, a zona sul carioca continuava viva, debatendo no Castelinho e outros bares de Ipanema os rumos do Brasil. Como sintetizou Beatriz Resende, "a ordem era ir à praia, beber e pensar, discutir o país" (RESENDE, 2001, p.109). É claro que o olhar sarcástico de cronistas como Carlinhos Oliveira não ia deixar a ocasião passar em branco.

Reunidos no calçadão central da Avenida Atlântica, entre as Ruas Sousa Lima e Sá Ferreira, dezenas de cães participaram sábado à tarde de um comício autorizado, em princípio, pela Administração Regional de Copacabana. Eram cachorros das mais variadas raças e dos mais diferentes tamanhos, desde Pastores Alemães até miniaturas Pintcher. Junto ao meio-fio, no local da concentração, um carro-choque do Batalhão de Gatos, armados de unhas e dentes, garantia a ordem. (OLIVEIRA *apud* SANTOS, 2007, p.152)

Povo e polícia se vêem como cães e gatos. Todos têm reclamações a fazer – inclusive Paulo Mendes Campos, que faz crônica sobre as coisas abomináveis da vida moderna da cidade:

[...] trem que atrasa na própria estação de partida, sobretudo na Estrada de Ferro Central do Brasil no primeiro dia de carnaval (isto já me aconteceu, é claro); menino de nariz sujo (menina então nem se fala); gol do América no último minuto contra o Botafogo ou gol do Escurinho de pé direito; (CAMPOS *apud* SANTOS, 2007, p.162)

Dentre todos os cronistas desse tempo, um dos mais atentos observadores da realidade carioca era Sérgio Porto, mais conhecido como Stanislaw Ponte Preta (nome de um de seus personagens). Sambista de uma canção só (o *non-sense Samba do Criolo Doido*), ele possuía entre suas criações a mítica Tia Zulmira. Inspirada numa prima de sua mãe (CAMPOS, 2013, p.291), até a sábia anciã da Boca do Mato tinha reclamações a fazer da Cidade Maravilhosa.

Tia Zulmira mostra o seu registro de nascimento, feito na paróquia de Vila Isabel.[...]

\_ Por que se mudou de Vila Isabel para a Boca do Mato? – indagamos.

\_ Por dois motivos. O primeiro de ordem econômica, uma vez que esta casa é a única coisa que me sobrou da herança de papai e que Alcebíades não perdeu no jogo. O outro é de ordem estética. Saí de Vila Isabel por causa daquele busto de Noel Rosa que colocaram na Praça. É de lascar.

\_ O que é que tem o busto?

\_ O que é que tem? É um busto horrível. (PORTO *apud* SANTOS, 2007, p.148)

Por parte do Samba, a reação ao golpe de 1964 se deu por meio da resistência cultural. Já anteriormente, movimentos como os Centros Populares de Cultura da UNE, o Teatro de Arena e outras iniciativas vinham fazendo um trabalho de conscientização política da população. Gente como Carlos Lyra e Nara Leão abraçara a causa, que só se tornou mais legítima ainda após a chegada dos militares ao poder e tinha em locais como a Gafieira Estudantina, o teatro Opinião e o Zicartola sua materialização física (DINIZ, 2006, p.166).

Localizado num sobrado no número 53 da rua da Carioca entre 1963 e 1965 (DINIZ, 2006, p.166), o restaurante de propriedade do sambista Cartola e de sua esposa Dona Zica servia de ponto de encontro para admiradores do ritmo vindos da Zona Norte e da Zona Sul. A fila se estendia até a Praça Tiradentes e dali, nomes como Hermínio Bello de Carvalho e Paulinho da Viola ganharam projeção que os levou aos festivais de música – outra instituição da época.

Neles, artistas encontravam espaço para criticar o governo de forma mais aberta. Inicialmente, isso se dava por meio do caminho da chamada "música de protesto", desdobramento cultural engajado que rejeitava a Bossa Nova e buscava as formas mais tradicionais – entre elas, o samba mais clássico. A partir de 1967, a contestação também vai se dar através do movimento tropicalista, crítico da realidade brasileira como um todo e antenado às tendências internacionais da

cultura de massa (DINIZ, 2006, p.177). Tudo isso tendo o Rio como palco, em meio a uma perseguição cada vez maior à ironia rebelde das crônicas.

Com a chegada do regime autoritário, o caráter oposicionista da cidade fará com que seja penalizada, o aspecto crítico da crônica a condenará ao silêncio. À medida que 1968 vai se aproximando, a colaboração dos cronistas na imprensa irá rareando, até chegar ao silêncio que por tantos anos se abateu sobre o Rio de Janeiro. (RESENDE, 2001, p.12)

#### 4.3.2 *Aquele abraço: o último grande samba sobre o Rio*

Ao longo das várias décadas que abordamos nesse ensaio, foram criadas algumas canções que se tornaram parte da identidade do Rio de Janeiro. É o caso de *Conversa de botequim*, de Noel Rosa, da década de 1930; *Copacabana*, de Braguinha e Alberto Ribeiro, de 1946 e até outras, que sequer foram citadas em função do enfoque, como a marchinha *Cidade Maravilhosa* ou a *Valsa de uma cidade*, de Antônio Maria. Entretanto, poucas músicas foram tão bem sucedidas na representação do universo carioca como *Aquele abraço* – lançada pelo baiano Gilberto Gil em 1969.

É bom destacar que ele já havia realizado incursões interessantes no Samba, como no caso de *Ensaio Geral*, de 1967 – que usa a roupagem do ritmo desenvolvido nas escolas de samba para se organizar enquanto canção de protesto (DINIZ, 2006, p.189). Porém, esse momento é anterior ao da música em análise, que tem o mérito de aclimatar um fenômeno que acontecia basicamente na cidade de São Paulo – o Tropicalismo – às ensolaradas paisagens cariocas.

A letra desta canção é baseada numa saudação em voga no início dos anos 1970. Em pleno regime militar, durante os meses em que Gilberto Gil ficou detido no quartel de Marechal Deodoro, Zona Norte do Rio de Janeiro, à disposição dos órgãos de segurança, a expressão "aquele abraço!" vinha sendo difundida por um programa de televisão e já estava na boca dos soldados que mantinham algum contato com o compositor. Pouco depois de deixar a prisão, já de partida para o exílio, Gil adotou a forma que ouvira como um bordão para sua canção de despedida do Brasil. (TATIT, 2001, p.130)

*Aquele abraço* é um samba completo: estão ali o apego à tradição (manifestado no elogio à continuidade) e a transitividade (presente na associação constante a elementos do cotidiano da época). Em função do último aspecto, é também uma crônica, mas uma crônica moderna – uma vez que as referências vão do morro ("moça da favela") à televisão ("Chacrinha").

[...] a forma "alô, alô", fulano, "alô, alô", beltrano e, muito especialmente, "alô, alô, Terezinha" constituía um bordão do apresentador quando em interação com o

auditório ou com os telespectadores. Ao adotá-lo em quase toda extensão da letra, o enunciador imbuí-se também da desideologização típica da linguagem televisiva, ou seja, dirige-se a tudo e a todos sem qualquer restrição. (TATIT, 2001, p. 133-134)

O violão de Gil fez um país caber numa cidade e uma cidade inteira medir 24 versos. De Realengo à torcida do Flamengo; de Chacrinha à Terezinha; da favela à Portela; de Ipanema ao Rio de Janeiro e por meio dele, todo povo brasileiro. Assim, uma cidade se fez música.

*Aquele abraço*, com breque e outros parangolés, marcou definitivamente a volta do ritmo na corrente tropicalista. Chacrinha, Flamengo, Realengo, Portela – nessa música, um Rio pitoresco é retratado ao lado de um grito de liberdade contra as prisões da ditadura (DINIZ, 2006, p.189)

Depois de *Aquele abraço*, o Rio se viu bem representado em outros gêneros – mas nunca mais um samba legítimo cantou tão bem a plenitude da sua cidade natal. A irreverência da canção faz lembrar fenômenos da mesma época, como o jornal de humor *O Pasquim* – que serviria de válvula escape para a gaiatice carioca na menos divertida década de 1970.

#### 4.3.3 De Orly, com saudades: o Rio no exílio

Uma vez Vinicius chegou de manhãzinha e de repente na casa de seus amigos Maria Amélia-Sérgio Buarque de Holanda, em São Paulo. Uma empregada o introduziu na sala apenumbada e foi chamar os patrões. O poeta já ia se acomodando numa poltrona e atingindo o *point of no return*, quando sentiu algo vivo debaixo de si. Pensou naturalmente que fosse um gato, mas era uma criancinha de colo. Se Vinicius não fosse ágil, talvez tivesse sufocado em semente seu futuro parceiro Chico Buarque de Hollanda. (CAMPOS, 2013, p.243-244)

De certa maneira, o caso acima ilustra um pouco a “estrela” de Chico Buarque. Herdeiro musical direto e declarado das linhagens da Bossa Nova e do Samba do Estácio, ele é seguramente um dos maiores compositores brasileiros vivos. Sua música traz no DNA a tradição da crônica presente em Sinhô, Noel e outros. Porém, é a intransitividade do seu discurso que vai implicar numa maior qualidade poética, graças a sua capacidade de versar *sobre* o popular (SODRÉ, 1998, p.45).

Sua produção de sambas na década de 1960 já era admirável, contendo pérolas como *Olê*, *Olá*, *Quem te viu, quem te vê* e *Com açúcar, com afeto* – todos eles, crônicas sobre a realidade da época a partir de diferentes recortes. Porém, é no *Samba de Orly* (composição presente em *Construção*, disco de 1970), que o autor mais se aproxima de uma abordagem afetiva do Rio de Janeiro, ainda que de uma forma completamente inusitada.

A letra da música reproduz despedida entre dois amigos no aeroporto francês de Orly. Numa marca clara da figuratividade característica das letras do ritmo, o eu-lírico pede a seu interlocutor que veja a "vida à toa" da cidade, além de enviar notícias boas. *Samba de Orly* é uma alegre canção sobre a tristeza do exílio, suplício a que tantos brasileiros em desacordo com o regime militar foram submetidos na década de 1970 e que também teve seus reflexos na crônica da época.

A diáspora brasileira nos anos 1970 mandou notícias de várias partes do mundo, sempre em texto macio, com assinaturas até então inéditas embaixo de uma crônica. Exilados na Europa, Chico Buarque e Caetano Veloso estabeleceram uma colaboração com o semanário humorístico carioca Pasquim. (SANTOS, 2007, p.191)

São os tempos da Ipanemia, doença "endepidêmica" descrita por Caetano numa de suas crônicas (SANTOS, 2007, p.198). Entre seus sintomas, estão uma certa apatia e o clima massivamente nostálgico que, assim, se tornou uma marca triste da década de 1970: "Londres é bom, fiz umas músicas bonitas que estão agradando aqui, acho que nunca vou aprender a falar inglês, mas não faz mal etc., tá legal tudo." (CAETANO *apud* SANTOS, 2007, p.198)

#### 4.3.4 40 anos a jato

Antes de encerrarmos o presente trabalho, vale a pena repassar rapidamente o que aconteceu nas quatro décadas seguintes ao recorte proposto para entender como a época aqui analisada se relaciona com o tempo em que vivemos.

Em relação ao samba, a década de 1970 teve outros grandes nomes além de Gilberto Gil e Chico Buarque. Surgiram artistas como Martinho da Vila, Alcione e Clara Nunes (DINIZ, 2006, p.200) – provando que o ritmo poderia ser rentável enquanto produto da indústria fonográfica. Paralelamente, experimentações de Jorge Ben, Novos Baianos e outros (DINIZ, 2006, p.232) geraram produtos híbridos que estão até hoje entre o que há de melhor em música popular no país.

O Samba com jeito de Crônica não se perdeu, mantido por figuras como João Nogueira (o Méier em pessoa com sua malandragem suburbana), Bezerra da Silva e seus retratos da escalada da violência no Rio e duplas como João Bosco e Aldir Blanc – que em *O bêbado e a equilibrista* fazem uma referência à queda do Elevado Paulo de Frontin, episódio que marcara a cidade anos antes (DINIZ, 2006, p.191). Na década de 1980, Blanc envereda pela crônica – preservando a identidade entre sambistas e cronistas. Por ocasião do nascimento de um neto, escreveu o compositor:



Eu nasci no Estácio, pô! Qualé? Fui criado em Vila Isabel! Não vou perder a pose mole, não! Eu e o Bruce Willis somos duros de matar, neguinhas! Vou mostrar pra vocês meu famoso jogo de cintura. Quando vocês iam, eu já estava voltando, tá legal? [...]  
Pronto. Nervos devidamente colocados no lugar, tive um acesso de choro. Nada de BUÁÁÁÁÁ e SNIFF, coisa de criança. Sou da Zona Norte. Foi assim: AAAMMMHHNNNN! (BLANC *apud* SANTOS, 2007, p.241)

Em meio ao fim da ditadura, o governo Sarney e outras novidades, a cidade e seus habitantes continuavam a ser alvo do carinho bem-humorado dos cronistas – como prova o seguinte fragmento de Paulo Mendes Campos: "O carioca só é de fato carioca durante três meses; no resto do ano é um cidadão cômico de seus deveres, quase um paulista" (CAMPOS, 2013, p.98).

Em Irajá, Madureira e outros subúrbios, o samba se transformava em pagode – um novo subgênero do ritmo onde uma geração independente da formação nas escolas de samba (DINIZ, 2006, p.209) seguia cantando o Rio das bocas sem-dente, dos sacos de feijão e dos nomes sujos no SPC por meio da observação afiada de Jorge Aragão, Arlindo Cruz e Zeca Pagodinho, entre outros. Era a crônica da década perdida, onde o Brasil conheceu a Nova República e a hiperinflação

Na década de 1990, a coisa pegou fogo. O pagode, de alma e coração suburbanos, tomou o trem, desceu na Central e fez baldeação num ônibus até saltar na bela e bronzeada Zona Sul carioca. Caiu no gosto popular e foi sendo “azeitado” pelas grandes gravadoras. (DINIZ, 2006, p.213)

Como num arrastão, o samba tomou as rádios de assalto na violenta década de 1990, com uma roupagem nova que irritou os puristas. O pagode romântico ainda é um fenômeno muito recente para ser avaliado, embora já tenha até sido objeto de pesquisa acadêmicas sérias – o que é louvável. Além do subgênero do samba, os primeiros anos do Plano Real trouxeram para cena cultural carioca fenômenos tão díspares quanto o samba com guitarras de Planet Hemp e Los Hermanos quanto crônicas de Zuenir Ventura, Luís Fernando Veríssimo e Artur Dapieve, mostrando a sobrevivência do gênero em tempos de nascimento da internet – cuja expansão seria o principal acontecimento da primeira década do século XXI.

Nunca se escreveu tanta crônica como hoje, pois, além dos jornais e das revistas que começaram a saga do gênero, criou-se um novo veículo, a internet. Com ela veio uma multidão de sites e blogs dedicados exclusivamente a pessoas que querem colocar seu cotidiano, seus sonhos e ideias em textos caprichados e bem confessionais. A crônica ganha nova cara, mas não perde o jeito. Se parecia fácil antes, agora, quando cada um é seu próprio editor, todos podem cronicar – e há grandes talentos. [...] O gênero transforma-se, continuando basicamente o mesmo. (SANTOS, 2007, p.301)

A crônica contemporânea compartilha com o samba de um caráter inquieto e inovador, ainda que ambos preservem traços que os consagraram junto ao público. Volta e meia, o texto fácil vai buscar sua referência nas modas efêmeras do admirável mundo digital, da mesma forma que o Samba busca no suporte eletrônico a fonte de sua renovação. Tanto entre os autores do gênero lítero-jornalístico quanto entre os músicos do ritmo, tradição e modernidade convivem pacificamente: para cada João Ubaldo Ribeiro e Zeca Pagodinho, existem um Arnaldo Bloch e um Marcelo D2; para cada crônica nostálgica do Jabor e samba de sucesso de Arlindo Cruz (como *Madureira*, última grande crônica carioca em matéria de samba), há uma observação atenta do também cineasta Matheus Souza em sua seção no Megazine e uma canção inacreditavelmente carioca e moderna de Seu Jorge. O Rio de Janeiro continua lindo, apesar do olhar aborrecido (e por isso mesmo, obviamente apaixonado) dos textos do cosmopolita cronista João Paulo Cuenca:

Tudo continua dando um jeito diferente de continuar igual. Os senhores barrigudos de sunga continuam tomando chope no boteco da esquina do Paissandu, as meninas com roupa de lycra continuam rebolando pelos quarteirões e os sujeitos continuam cada vez mais fortes e altos [...] O nosso Mengão continua numa eterna hora da xepa, sétimo técnico em 16 meses. Fluminense levou o título do estadual num jogo roubado (como sempre) e a seleção do Parreira continua com o jogo embaçado. [...] A polícia continua metendo bala, os traficantes também. Lula, Garotinha e César continuam agindo como três patetas do inferno. E o povo na mesmíssima: esgarçado no meio do tiroteio. A coisa aqui, meu caro, tá pretíssima.[...]  
Nunca saí tão pouco à noite. A última moda são aquelas festinhas anos 80, lembra delas? Perderam a graça em 95, mas ninguém notou. Por semana aqui no Rio são no mínimo dez.[...]  
Novidade mesmo acho que só o novo sistema de ar-condicionado e iluminação do Lamas. Ficou mais bonito. Resta saber se aquele odor inconfundível pós-Lamas, de cigarro e mofo, vai continuar. O perfume do Lamas é uma tradição aqui em casa.  
(SANTOS, 2007, p.326-327)

Cabe ainda uma última observação em relação ao Funk, gênero musical que se desenvolveu nas favelas cariocas nos últimos 40 anos e que, embora não pertença diretamente à árvore genealógica do samba, tem a cada dia ocupado seu espaço em meio à audiência da cidade e do país.

Não se trata aqui de encará-lo como uma ameaça, mas sim como uma oportunidade única de ver como – 100 anos depois – uma música de origem basicamente negra desenvolvida pelas classes mais pobres da população ainda pode ser alvo de preconceito e restrições por parte da sociedade.

O que acontece com o Funk hoje é o mesmo que se dava com o Samba há um século. Resta saber se, daqui a 100 anos, o ritmo já terá se desenvolvido a ponto de poder ser considerado uma terceira forma carioca da notícia (como já deu provas isoladas em canções como *Rap do Silva*). Façam suas apostas. Afinal, o pano de fundo é o mesmo: a apaixonante, intrigante e bela cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, síntese mais perfeita das coisas boas e ruins que existem no Brasil.

## 5. Fim de papo

Esse trabalho se prestou a analisar o Samba e a Crônica produzidos sobre a cidade do Rio de Janeiro entre 1917 e 1970. A hipótese inicial era de que, em função de aspectos formais em comum e da proximidade de seus agentes produtores, essas duas expressões compartilhassem de uma condição peculiar dentro da estrutura maior do jornalismo. Essa situação é a que tentaríamos delimitar e aqui chamamos de forma carioca da notícia – optando pela cidade como filtro de análise.

Após as reflexões sobre as obras selecionadas para o estudo, é possível dizer existe sim um caráter especial tanto no ritmo musical quanto no gênero literário em relação à ligação de ambos com a atividade jornalística. Se a tarefa da notícia é oferecer uma visão de mundo, o Samba e a Crônica a realizam da melhor maneira possível por meio das ferramentas que dispõem.

No século XX, isso se verificou desde a gênese do ritmo nas festas baianas da Cidade Nova, que deram origem a *Pelo Telefone* (primeiro samba registrado que, não por acaso, tem entre seus autores um jornalista), até o olhar repórter de João do Rio em *A Alma Encantadora das Ruas*. Nos dois casos, obras que informam aos mais atentos sobre a cidade em transformação e seus costumes.

Tanto para o Samba quanto para a Crônica, a década de 1920 representou um período de amadurecimento, no qual influências em comum iniciam uma aproximação cada vez maior entre as duas formas de expressão. Entre elas, destaque para Semana de Arte de 1922 e todo o movimento nacionalista da época – importantes tanto para Sinhô quanto para Benjamin Costallat.

Esse ambiente cultural criou a atmosfera perfeita para que, na década de 1930, o Samba e a Crônica dessem início a uma trajetória rumo à consagração popular. Foram decisivos para isso atores como Manuel Bandeira (que representa o intelectual que abraça o popular por meio da simplicidade da Crônica) e Noel Rosa (que percorre o caminho inverso, apresentando um Samba atraente para a classe média – valendo-se para isso da própria cidade como estratégia de inclusão).

Intensificados, esses dois movimentos aproximam Samba e Crônica na década de 1940. Nas mesas do Vermelhinho e outros bares do Centro do Rio, Rubem Braga toma um chopp com Ismael Silva e desse encontro, nascem seres como Antônio Maria e Vinícius de Moraes, que extraem o melhor das duas linguagens para registrar o cotidiano da cidade do seu tempo.

Depois da Bossa Nova, a complexificação da música popular e a censura à imprensa geram um breve distanciamento entre as duas esferas, que ainda assim seguem se frequentando e trocando experiências – como no caso das crônicas de Aldir Blanc. Com a chegada do século XXI, a juventude carioca redescobre o Samba e a Crônica renasce na internet – mantendo a sincronia que rege duas das mais importantes expressões artísticas da cultura brasileira há quase 100 anos.

O que fizemos aqui foi muito pouco. Novos trabalhos focados especificamente na dinâmica que liga essas duas linguagens ao jornalismo poderiam somar muito à compreensão de um fenômeno ainda pouco estudado. Afinal, num país como o Brasil, o povo nem sempre pôde estar bem informado – mas teve na música uma companheira inseparável e no jornal, um velho conhecido. Por que não se dedicar mais ao que está mais próximo da realidade das pessoas para entender o que é maior e influencia nessa apaixonante atividade que nos dispomos a exercer?

Recortes que não se restringissem à cidade do Rio de Janeiro ou ao Samba também seriam importantes em novas pesquisas nesse sentido. Enfim, há pela frente um campo vasto e espero que futuros colegas venham a se interessar por ele produzindo trabalhos que discutam suas questões.

Por fim, queria agradecer a Deus, à minha família, aos meus amigos e aos professores que me orientaram no período em que frequentei a Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi com grande orgulho que lá pisei pela primeira vez e é com orgulho ainda maior que de lá me despeço, na certeza de estar saindo melhor do que entrei.

## **REFERÊNCIAS**

AGUIAR, Ronaldo Conde. As divas da Rádio Nacional: as vozes eternas da Era de Ouro. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2010

ALVITO, Marcos. Um século de favela. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2006

AMORA, Antônio Soares. História da literatura brasileira. São Paulo: Saraiva, 1967.

ANDRADE, Carlos Drumond de. “Uma prosa (inédita) com Carlos Drumnd de Andrade”. São Paulo: Caros Amigos, agosto de 1999.

BANDEIRA, Manuel. Poesia e prosa em dois volumes. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

BARRETO, Paulo. A alma encantadora das ruas. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2012

BELTRÃO, Luiz. Iniciação à filosofia do jornalismo. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1959.

BENDER, Flora & LAURITO, Ilka. Crônica - história, teoria e pratica. Coleção Margens do Texto. São Paulo: Editora Scipione, 1993.

BOSCO, Francisco. Sabiás, pardocas e feitiçarias (áudio-documentário). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2010.

BRAGA, Rubem. 200 crônicas escolhidas. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.

BROCA, Brito José. A vida literária no Brasil - 1900. 2ª edição revista e aumentada. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1960.

CAMPOS, Paulo Mendes. O mais estranho dos países. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2013.

CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés-do-chão” in Para gostar de ler: crônicas, vol. 5; São Paulo; Ática, 1981

- CANDIDO, Antônio [et al.]. A crônica: O Gênero, sua fização e suas transformações no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992
- CARDOSO JR., Abel. Francisco Alves. As mil canções do Rei da Voz. Curitiba: Revivendo, 1998.
- CARVALHO, Maria Alice Rezende de. Irineu Marinho - Imprensa e Cidade. Rio de Janeiro, Globo Livros, 2012
- COSTA, Cristiane. Pena de Aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004. São Paulo: Companhia das Letras, 2005
- COSTALLAT, Benjamim. Mistérios do Rio. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1990
- DINIZ, André. Almanaque do Samba. Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 2006 (4ª edição)
- FENERICK, José Adriano. Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920 - 1945). São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005
- GÓES, Fred. O Rio de Janeiro aos olhos do cronista popular. Rio de Janeiro: PACC-UFRJ, 2013.
- LEVIN, Orna Messer. As freguesias do dandi - um estudo sobre a obra de João do Rio. Campinas: Editora da Unicamp, 1996
- MARIA, Antônio. O Diário de Antônio Maria. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- MARIA, Antônio. Pernoite. Rio de Janeiro: Funarte, 1989.
- MATTA, Gildeta Mattos da. Samba: Marginalidade e Ascensão. Rio de Janeiro, UFRJ, IFCS, 1981.
- MOISES, Massaud. A criação Literária – Prosa II. São Paulo: Cultrix, 2003

MORAES, Vinícius de. Para uma menina com uma flor. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2001.

MOREYRA, Alvaro. Cidade Mulher. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1991.

MOUTINHO, Marcelo (org.). Canções do Rio - a cidade em letra e música. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009

NARLOCH, Leandro. Guia Politicamente Incorreto da História do Brasil. São Paulo: LeYa, 2009

PAIVA, Roberto & Francisco EGYD. Polêmica (disco). Rio de Janeiro: Odeon, 1956

RANGEL, Lúcio. Samba Jazz e outras notas. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

RESENDE, Beatriz. Cronistas do Rio. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

SALGADO, Ronaldo. A Crônica Reporteira de João do Rio. Fortaleza: Laboratório de Estudos da Oralidade UFC/UECE, Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2006

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Um homem chamado Maria. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos (org.). As 100 melhores crônicas brasileiras. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SANDRONI, Carlos. Transformações do samba carioca no século XX. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2013.

SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão - tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 4ª edição, São Paulo, Editora Brasiliense, 1995

SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

- SODRÉ, Muniz. A Narração do Fato. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- SOLBERG, Helena. Palavra (En)cantada (filme). Rio de Janeiro: Radiante Filmes, 2008
- SOUZA, de Tárík. Tem Mais Samba: das raízes à eletrônica. Rio de Janeiro: Editora 34, 2003.
- STEEN, Edla Van. Viver & Escrever. São Paulo: LP&M, 1982
- TATIT, Luiz. Lendo a canção. São Paulo: Atual Editora, 1986.
- TATIT, Luiz. Análise semiótica através das letras. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- TAVARES, R. C. Histórias que o rádio não contou. 2ª ed. SP: Harbra, 1999.
- VIANNA, Hermano. O Mistério do Samba. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, Editora UFRJ, 1995 (1ª edição);
- VIANNA, Luís Fernando. Geografia Carioca do Samba. Rio de Janeiro, Casa da Palavra. 2004
- WERNECK, Humberto. Um gênero tipicamente brasileiro. Boa companhia (coletânea de crônicas). Companhia das Letras; Rio de Janeiro; 2005

## **ANEXO**



## 1. Pelo Telefone, de Donga e Peru dos Pés Frios

"Pelo Telefone" não foi o primeiro samba gravado em disco, mas foi, dentre os primeiros, o de maior sucesso e o que lançou o novo estilo no mercado que se abria. A sua história não é menos confusa; nasceu na casa de tia Ciata, em 1916. Sua autoria foi bastante disputada, o que resultou numa certa confusão quanto à sua letra original, devido também às paródias que surgiram. Donga (Ernesto dos Santos - nascido a 5 de abril de 1891) foi quem tomou a iniciativa de editar, como sendo de sua autoria; a composição foi impressa no Instituto de Artes Gráficas e, registrada na Biblioteca Nacional, sob o nº 3295, em 1916. A letra do samba é de Mauro de Almeida (conhecido como "Peru dos Pés Frios"), repórter carnavalesco, mas o seu nome não consta nos registros, nem na gravação de Baiano (Odeon, 121.322 - Baiano e coro), primeira gravação com letra.

A letra original trazia os seguintes versos:

### Primeira parte:

O chefe da folia  
Pelo telefone  
Manda me avisar  
Que com alegria  
Não se questione  
Para se brincar

### Segunda parte:

Ai, ai,ai  
É deixar mágoas prá trás  
Ó rapaz  
Ai, ai,ai  
Fica triste se és capaz  
E verás

### Terceira parte:

Tomara que tu apanhes  
Pra não tornar a fazer isso;  
Tirar amores dos outros  
Depois de fazer seu feitiço...

### Quarta parte:

Ai, ai, rolinha,  
sinhô, sinhô,  
Se embarçou,  
sinhô, sinhô,  
É que a avezinha,  
sinhô, sinhô,  
Nunca sambou  
sinhô, sinhô,  
Porque este samba,  
sinhô, sinhô,  
De arrepiar,  
sinhô, sinhô,  
Põe perna bamba,

sinhô, sinhô,  
Mas faz gozar,  
sinhô, sinhô,

Primeira parte:

O "Peru" me disse  
Se o "Morcego" visse  
Eu fazer tolice  
Que eu então saísse  
Dessa esquisitice  
De disse-não-disse

Segunda parte:

Ai, ai, ai  
Aí está o canto ideal  
Triunfal  
Ai, ai, ai  
Viva o nosso carnaval  
Sem rival

Terceira parte:

Se quem tira o amor dos outros  
Por deus fosse castigado  
O mundo estava vazio  
E o inferno só habitado

Quarta parte:

Queres ou não,  
sinhô, sinhô  
Vir pro cordão,  
sinhô, sinhô  
Do coração,  
sinhô, sinhô  
Porque este samba, etc.

MATTA, Gildeta Mattos da. Samba: Marginalidade e Ascensão. Rio de Janeiro, UFRJ, IFCS, 1981.

p.117 a 119